А. Чудаков

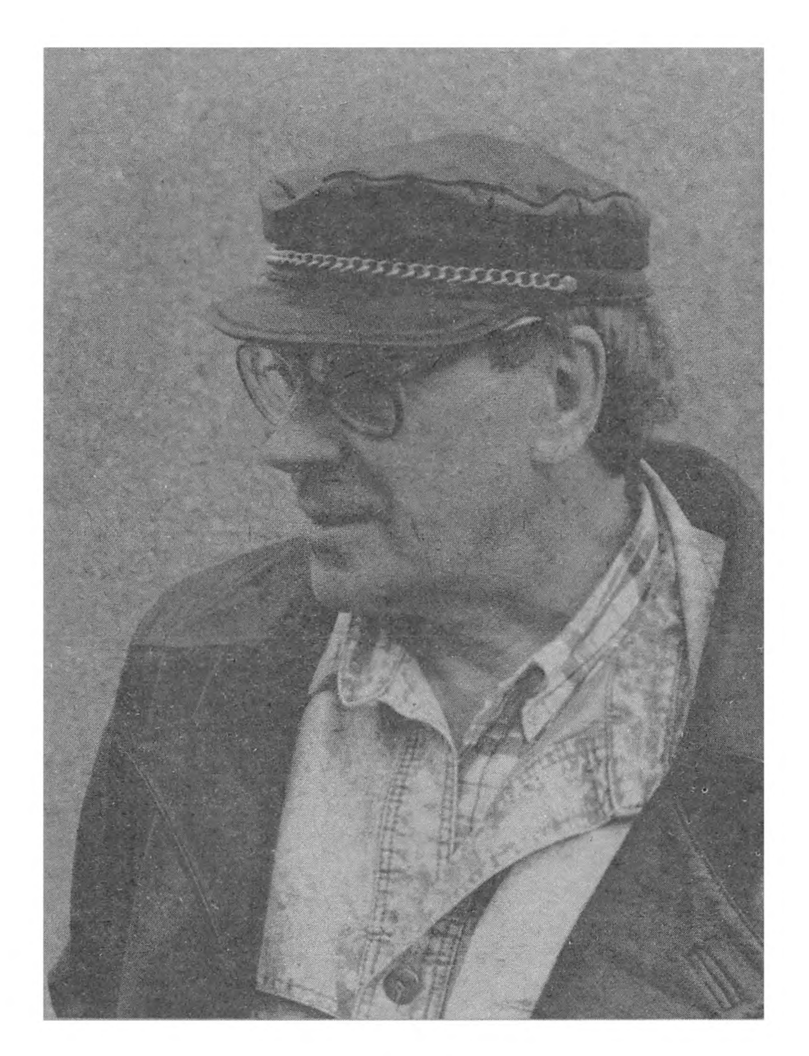
СЛОВО — ВЕЩЬ — МИР

От Пушкина до Толстого

А. Чудаков СЛОВО-ВЕЩЬ-МИР

А. Чудаков

СЛОВО — ВЕЩЬ — МИР



А. Чудаков

Слово — вещь — мир

От Пушкина до Толстого

Очерки поэтики русских классиков

Москва
Современный писатель
1992

ББК 83.3Р7
Ч-84

Чудаков А.

Ч-84 Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого.— М.: Современный писатель, 1992.— 320 с.

ISBN 5—265—02147—7

В центре внимания автора книги — целостное изучение художественных миров писателей и того главного принципа, который положен в основу построения каждого из них. Книга богата свежими наблюдениями над поэтикой Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского, Тургенева, Толстого, Чехова. Во второй ее части читатель найдет очерки о выдающихся отечественных филологах — пионерах изучения поэтики — А. Потебне, В. Шкловском, В. Виноградове.

Ч $\frac{4603020101-162}{083(02)-92}$ 457—92 ББК 83. 3Р7

ПРЕДИСЛОВИЕ

Хотя ныне много искусных считают предисловие при книгах за весьма ненужный придаток.

В. Тредиаковский

По роду занятий автору приходилось писать предисловия к томам разнообразных сочинений; это не облегчило писанья данного.

«Поэтика» в научном обиходе имеет два смысла: поэтика писателя, литературного направления («Проблемы поэтики Достоевского», «поэтика натуральной школы») и поэтика как теоретическая дисциплина («историческая поэтика», «формальная поэтика», «лингвистическая поэтика Потебни»). I отдел книги относится к первой поэтике, II — ко второй.

В занятиях поэтикой классиков русской литературы автору было всего ближе не рассмотренье частных вопросов, но целостное изучение художественных миров. Каждый очерк — попытка анализа, обнимающего все главные (или не все, но тоже главные) составляющие, уровни мира писателя: язык, предметный и внутренний мир, сюжет, сферу идей. Заглавие показывает направление движения этого анализа: от слова к вещи и дальше (выше) к миру в целом.

Не всем уровням уделено вниманье равное. Одна из причин та, что в работах о русских писателях иные сферы изучены достаточно подробно (повествование, сюжет или такая проблематичная, но почему-то очень любимая нашим литературоведением категория, как конфликт), другие же — не столь или почти совсем нет. Такою является предметный мир литературы. Меж тем мир воплощенных в слове предметов, расселенных в пространстве, созданном творческой волею и силою художника, есть не меньшая индивидуальность, чем слово. В предлагаемых очерках вещный мир рассматривается самым пристальным образом.

И независимо от того, что́ исследовалось, автора одушевляла идея доминанты, того главного принципа построения, который заложен в каждой ячейке текста и который интуитивно ощущает всякий читатель. Этот принцип рождает некий определенный эффект — изначально и вечно. Мало того: по мере движения великой художественной системы во времени эффект этот усиливается. Необычный и странный гоголевский мир для читателей наших дней стал еще страннее: к гоголевским удивительностям добавились

те, что таковыми стали осознаваться только теперь (ткань цвета «наваринского дыму с пламенем»).

Начальный очерк II отдела посвящен А. Потебне, главе целого направления отечественной филологии. Будучи всемирно известен как лингвист, он еще мало изучен как теоретик словесности и художественного мышления.

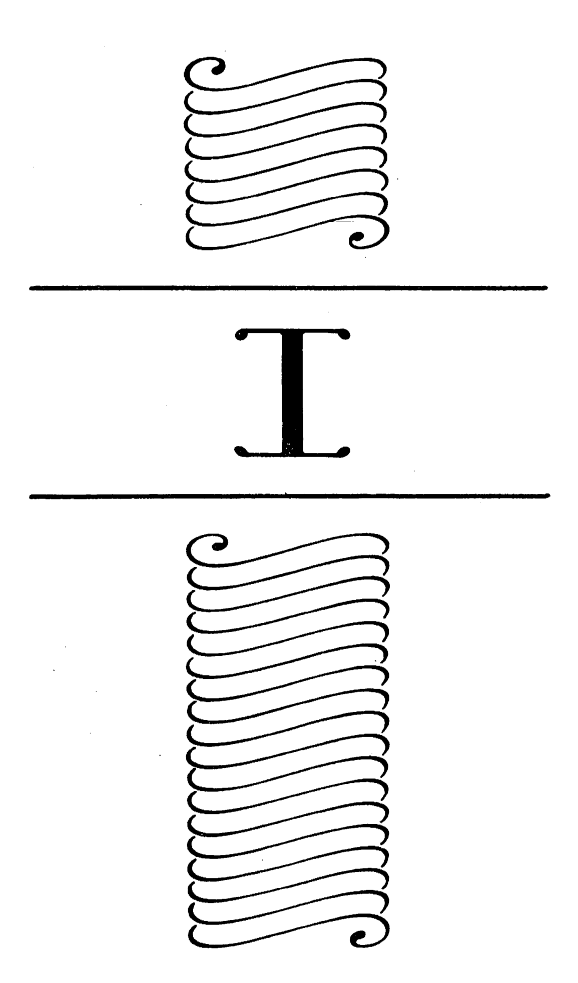
Второй очерк — о В. Шкловском, стоявшем у истоков современной мировой науки о литературе, обязанной ему некоторыми основополагающими своими идеями.

В истории поэтики необойдимо имя В. Виноградова, филолога-энциклопедиста, подход которого к истории литературы особенно важен сейчас, когда она, надо надеяться, совлечет с себя социологические путы и возобновит так блистательно когда-то начатые изучения в собственных незаемных категориях.

О роли живого народного слова в русской литературе много говорить не надо; вся она — движение по пути овладения им. От Пушкина и Гоголя — к Некрасову и Лескову, от них — к Ремизову, Замятину, Зощенко, Твардовскому, Солженицыну. Статья «Живое русское слово и его собиратель» посвящена деятельности замечательного знатока русской культуры, этнографа, лингвиста Е. П. Иванова (1884—1967), первую публикацию части главного труда которого (о языке города) посчастливилось осуществить автору.

В конце идет статья, напечатанная в свое время в рамках дискуссии о современной литературоведческой науке и посвященная обсуждению всегда актуального вопроса о ее языке.

Работы, вошедшие в книгу, публиковались в повременных изданиях и сборниках в 1973—1990 гг. (библиография дана перед оглавлением). Статьи I отдела печатаются в том виде, в каком выходили, лишь очерк о Пушкине расширен (параграфом 3) да из статьи о Толстом вынут материал о Чехове, вошедший в предыдущую книгу, и к некоторым разделам приисканы пристойные эпиграфы. Очерк о поэтике Некрасова написан для данного сборника. Во II отделе в очерк о Шкловском кое-что добавлено, его соседи с обеих сторон сильно сокращены — не потому, чтоб автор в новое время стыдился какой-либо из своих старых строк, но только для удобства читателя. По этой же причине значительно облегчен ссылочный аппарат. Любителей многоступенчатой сноски автор просит обращаться к первым публикациям, где автор, сам ее партизан, надеется удовлетворить всех вполне.



I

К ПОЭТИКЕ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ

Мир писателя, если его понимать не метафорически, а терминологически — как некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами, в число своих основных компонентов включает: а) предметы (природные и рукотворные), расселенные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы; б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев; у последних события могут происходить как во внешней сфере, так только и целиком в их мире внутреннем. Изучение поэтики писателя и устанавливает прежде всего принципы и способы его описания предметов, героев и событий.

1

Одна из главных особенностей пушкинского прозаического описания издавна виделась в минимальном количестве подробностей. В объекте ищется главное, все остальное не отодвигается на второй план, но отбрасывается вовсе. «Читая Пушкина, кажется, видишь,— замечал К. Брюллов,— как он жжет молнием выжигу из обносков: в один удар тряпье в золу, и блестит чистый слиток золота»[1]. На сопоставленье напрашиваются слова Гоголя, который говорил о себе, что он собирает «все тряпье, которое кружится ежедневно вокруг человека»[2]. «Тряпичная» символика представляется многозначительной, подчеркивая разноту подхода к изображению предметного окружения человека. Бытовая вещь и подробность в прозу Пушкина имеет доступ ограниченный.

Это хорошо видно в его исторической прозе, несмотря на естественность в таковой художественно-реставраторских задач. Бытовой фон «Арапа Петра Великого» в значительной степени основан на

---

[1] Цит. по кн.: *Винокур Г.* Культура языка. М., 1925. С. 188. Ср. отзыв К.-А. Фарнгагена фон Энзе: «...везде быстрая краткость ⟨...⟩ яркая молния духа, резкий оборот. Мало поэтов, которые были бы так чужды, как Пушкин ⟨...⟩ всякого con amore набираемого хлама» (*Страхов Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, С. 25).

[2] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. VIII. С. 453.

очерках А. О. Корниловича. Но, например, «из подробного описания костюма Петра (у Корниловича упомянуто и нижнее платье, и цветные шерстяные чулки, и «башмаки на толстых подошвах и высоких каблуках с медными и стальными пряжками», и другие детали) Пушкин оставляет только зеленый кафтан»[1]. Среди недостатков исторической романистики, перечисляемых Пушкиным, мелочная детализация названа прежде очень существенных других: «Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»). Во впечатлении необремененности пушкинских описаний (в том числе исторических) не последнюю роль играет замена характеристики указанием; крайнее выражение этого способа находим в «местоименном» изображении дня государыни в «Капитанской дочке»: «Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; какие вельможи 〈...〉, что изволила она 〈...〉 говорить 〈...〉, кого принимала...»

Негативная программа и позитивный узус точно обозначены в авторском пассаже «Гробовщика»: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого европейскими романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки...» Изобразительная скупость демонстративна; однако если нечто, что должно быть живописуемо, не живописуется, оно обозначается. В результате в описании оказались отмечены главные предметные признаки — и социально-временны́е («русский», «европейский»), и колористические («желтые», «красные»).

Не пришлось менять характера предметного изображения и в географически-этнографических описаниях — принцип разреженности существенных сведений очень там подошел: «Здесь начинается Грузия. Северные долины, орошаемые веселой Арагвою, сменили мрачные ущелия и грозный Терек. Вместо голых утесов я видел около себя зеленые горы и плодоносные деревья. Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе снизу вверх» («Путешествие в Арзрум»).

2

Наиболее отчетливо пушкинское ви́дение предметов обнаруживается в пейзаже.

---

[1] *Левкович Я. Л.* Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 185.

Одна из основных черт прозаического пушкинского пейзажа заключается в том, что число природных феноменов, используемых в нем, исчислимо: время суток, положение светил, состояние атмосферы (ветер или его отсутствие, температура), общий вид окружающей местности. «Луна сияла, июльская ночь была тиха, изредка подымался ветерок, и легкий шорох пробегал по всему саду» («Дубровский»). Применительно, скажем, к Тургеневу о таком ограниченном наборе не может быть и речи — в каждом новом пейзаже возникают десятки новых непредсказуемых наблюдений-деталей о состоянии леса в разное время суток («еще сырой», «уже шумный»), посевов, о разных породах птиц, разном виде капель дождя и т. п.

Такая исчислимость делает то, что всякая деталь обнимает достаточно большой сегмент предметного мира; это необыкновенно усиливает ее значимость и вес. Данная черта свойственна и событийному повествованию; именно она позволяла сближать прозу Пушкина с его планами и черновыми программами[1]: каждый пункт плана — по определению — захватывает существенный и новый отрезок пространства-времени.

Другое важнейшее свойство пушкинской пейзажной детали — ее единичность. Из каждой предметной сферы дается только одна подробность. О луне или ветре дважды не говорится. Если в описании бурана в «Капитанской дочке» о снеге упоминается во второй раз, то это уже другой снег: не «мелкий», а «хлопья». В одном из пейзажей «Путешествия в Арзрум» изображается тишина ночи. «Луна сияла; все было тихо». Может показаться, что в следующем предложении развивается тот же мотив: «...топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии». Но, по сути дела, это уже мотив новый: нарушение тишины, вторжение героя в безмолвие и безлюдье.

Очередная подробность не раскрывает, не поясняет предыдущую. Она — не мазок поверх уже положенной краски, придающей ей лишь новый оттенок, но мазок, кладущийся рядом, добавляющий краску иную; всякая последующая деталь вносит свой, добавочный признак. По мере движения повествования картина не углубляется, но дополняется и расширяется, пейзаж строится не по интенсивному, но по экстенсивному принципу.

Если из двух деталей вторая уточняет и конкретизирует первую, то вторая оказывается по отношению к первой в положении зависимости или, по крайней мере, тесной связанности. Когда же

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 162; *Якубович Д. П.* Работа Пушкина над художественной прозой // Работа классиков над прозой. Л., 1929. С. 13.

вторая — как в прозе Пушкина — этого не делает, то она ощущается как суверенная и самозначащая.

Мы подходим к важнейшему качеству мира пушкинской прозы — самостоятельности, резкой отграниченности в ней художественных предметов друг от друга — их *отдельностности.*

Прозаическая традиция XVIII в. (и особенно та, к которой был прикосновенен Пушкин, — карамзинская, а также проза романтиков) начинала пейзаж с некоей эмоционально-оценочной тезы: «Но *всего приятнее* для меня то место, на котором 〈...〉 *Великолепная*[1] картина, особливо когда...» («Бедная Лиза»). У Карамзина, Жуковского, Марлинского, В. Одоевского, Ф. Глинки каждая деталь не столько предметна, сколько эмоциональна. В упомянутом пейзаже из «Бедной Лизы» находим: «светлую реку», «цветущие луга», «легкие весла». Подробность существует не сама по себе, а соотносится с главным эмоциональным признаком тезы и с эмоциональной же окраской подробности соседней. Господствующая эмоция сливает детали в некое целое. Чрезвычайно характерны в этом отношении концовки многих пейзажей Жуковского: «...прекрасная сельская картина, исчезновение предметов». Или: «Все точно в тонком, светлом покрове».

У пушкинских пейзажей тоже есть теза. «Погода была ужасная» («Пиковая дама»); «Утро было прекрасное» («Капитанская дочка»); «Природа около нас была угрюма» («Путешествие в Арзрум»). Но сходство только внешнее — у Пушкина она не только оценочна, а представляет собою обозначение некоего объективного качествования, которое далее и раскрывается. Чаще же всего теза имеет констатационный тематически-пространственный характер или просто является вступлением в последующее описание: «День жаркий» («Записки молодого человека»); «Солнце садилось» («В 178... году возвращался я...»). Подробность или вообще не соотносится с тезой (когда теза играет роль только приступа к описанию), или соотносится с нею независимо от своих соседок, их не задевая и не колебля, через их головы. Всеобъединяющей эмоции в пушкинском прозаическом пейзаже, в отличие от стихотворного[2], нет. Все это усиливает отдельностность частей изображенного мира — предметы не касаются друг друга.

---

[1] Здесь и далее (кроме оговоренных случаев) в цитатах курсив мой.— *А. Ч.*

[2] В поэтическом пейзаже «Пушкин уже не довольствуется существенностью, он прибегает к методу поэтического внушения. Он воздействует не только смыслом и четко данным впечатлением, но и эмоциональными обертонами 〈...〉 Пейзаж-характеристика переходит в пейзаж-настроение» (*Лежнев А.* Проза Пушкина. М., 1937. С. 53). Проблема различия и сходства художественного предмета в прозе и стихе Пушкина в настоящей конспективной статье, конечно, рассмотрена быть не может.

3[1]

Обнаруживается ли феномен отдельностности на более высоких уровнях художественной системы — внутреннего мира, построения характера персонажа?

Еще до окончания печатанья пушкинского романа рецензент писал об Онегине: «Судьи поблагоразумнее ⟨...⟩ советуют смотреть только на его изображение, не противоречит ли он сам себе и т. п. Одни говорят, ⟨...⟩ что нельзя представить его личности как Дон Жуана Байронова, как некоторые лица Вальтера Скоттовы ⟨...⟩. Иные вовсе отказались видеть в Онегине что-нибудь целое»[2].

В одной только первой главе «Евгения Онегина» находим множество авторских и неавторских характеристик, не очень сочетающихся друг с другом: «молодой повеса» (самая первая, данная во второй строфе), «умен и очень мил», «ученый малый, но педант», «философ в осьмнадцать лет», «забав и роскоши дитя», «повеса пылкий», «непостоянный обожатель очаровательных актрис, почетный гражданин кулис», «отступник бурных наслаждений», «порядка враг и расточитель».

Но и в последней главе на героя примериваются разнообразные личины:

> Чем ныне явится? Мельмотом,
> Космополитом, патриотом,
> Гарольдом, квакером, ханжой,
> Иль маской щегольнет иной,
> Иль просто будет добрый малый... (8, VIII).

Между ними в тексте романа возникает герой, внутренний мир которого буквально соткан из несоединимых черт. С одной стороны, «неподражательная странность» (1, XV), с другой — «подражанье ⟨...⟩ Чужих причуд истолкованье» (7, XXIV); то сказано, что он может «коснуться до всего слегка», возбуждая «улыбку дам», то в этой же главе говорится о его «язвительном споре», «злости мрачных эпиграмм»; «наука страсти нежной» вряд ли сочетается с «игрой страстей» (тоже в пределах 1-ой главы) или даже «необузданных страстей» (4, IX). В 1 главе Онегин вместе с автором вспоминает «прежнюю любовь» и оценивает вместе с ним «начало жизни молодой» как «лес зеленый» по сравнению с теперешней, где они ощущают себя «колодниками». Но ни о какой любви в ранней молодости Онегина речь не шла; «начало жизни молодой» у него вовсе не было столь замечательно, чтоб вспоминать о нем с тоскою, — это была обычная юность петербургского денди — в романе она подробно описана.

---

[1] В параграфе изложены некоторые положения доклада, прочитанного на Пушкинском конгрессе в Бонне в декабре 1988 г.
[2] Моск. вестник. 1828. № 4. С. 462—465.

Подобные противоречия давно были замечены[1].

Не меньше противоречий находим в характере Татьяны. Отметим только одно.

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалася с трудом
На языке своем родном (3, XXVI).

Но при этом

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины (5, V).
Татьяна, русская душою... (5, IV).

О странности сочетанья этих черт говорил еще Белинский: «С одной стороны, «Татьяна верила преданьям простонародной старины» 〈...〉. С другой стороны, Татьяна любила бродить по полям «с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках»[2]. Это же противоречие отметил акад. А. С. Орлов: «Пушкин, создав в Татьяне идеал русской женщины, приписал ей чуткость к строю русского языка. Это находится в противоречии с утверждением Пушкина, будто девичье письмо Татьяны Онегину, отличающееся неподражаемым русизмом, переведено им с французского»[3]. (С русско-французским письмом Татьяны дело вообще обстоит непросто.)

В Татьяне конца романа «и следов Татьяны прежней не мог Онегин обрести» (8, XIX). Но и это самое крупное несоответствие, или изменение, никак не объясняется автором. Благодаря изъятию путешествия Онегина была убрана даже минимальная мотивировка, точнее, ее заместительница — выпущенная глава, где речь шла о другом, но проходило художественное время, за которое могла измениться героиня. Именно это, как известно, отметил П. А. Катенин.

В «Евгении Онегине», благодаря особенностям стихового романа, как показал Ю. Тынянов, эти противоречия обнажены.

Но принцип соединения самодостаточных и противоречивых

---

[1] Прямее всех об этом после Ю. Тынянова сказал С. Г. Бочаров: «Онегин противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой» (*Бочаров С.* Форма плана: Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопр. лит. 1967. № 12. С. 116.).

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 487. Объяснение было, разумеется, «реалистическое»: «Это дивное соединение грубых, вульгарных предрассудков с страстию к французским книжкам и с уважением к глубокому творению Мартына Задеки возможно только в русской женщине» (Там же).

[3] *Орлов А. С.* Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 51.

черт в душе героя характерен и для пушкинской прозы, и для его драматургии.

Герой «Капитанской дочки» — недоросль, гоняющий голубей и облизывающийся «на шипучие пенки». Но через несколько месяцев — это солдат, офицер, человек, которого уважает сам Пугачев; новый «шестнадцатилетний Гринев судит и действует, как тридцатишестилетний Пушкин. ⟨...⟩ Между Гриневым — дома и Гриневым — на военном совете — три месяца времени, а на самом деле по крайней мере десять лет роста»[1]. Пушкина не занимало «реальное» объяснение. Ему нужно было другое: изобразить недоросля, а потом показать человека чести, русского дворянина в смутное время отечества — дать два отдельных состояния.

Спорят, патриот ли Димитрий Самозванец. С одной стороны, он уверяет, что русский народ «признает власть наместника Петра», т. е. перейдет в католичество, сам «Литву позвал на Русь». С другой — призывает «щадить русскую кровь».

Вопрос стоит не так. В *этой* сцене он действительно жалеет своих соотечественников, что не мешает ему быть иным в других сценах. Катенин заметил совершенно верно, что «самозванец не имеет решительной физиономии», т. е. единства характера. Некоторые из его речей далеко выходят за рамки, очерченные в прочих сценах. Это прежде всего монологи в сцене в Чудовом монастыре, где его оценка Пимена близка и самосознанию летописца и пушкинскому взгляду на летописную историю и ее составителя. В сущности, в каждой из сцен этот герой совершенно разный, и каждое очередное обнаружение самостоятельно и вполне отдельно, оно не соотносится с предыдущим. Самозавершен в пределах каждой сцены и Борис.

Гершензон считал «художественной ошибкой» «описание графининой спальни, в которую вошел Германн. ⟨...⟩ Подробное *объективное* описание графининой спальни, как ни хорошо оно само по себе,— серьезный художественный промах; всего, что перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме»[2]. Но Пушкина, видимо, мало занимало эмпирическое правдоподобие — ему в *данном месте* нужен был герой, рефлектирующий по поводу XVIII века.

К Пушкину вполне применимы слова Пастернака о Шекспире, на которого, как известно, Пушкин ориентировался в «вольном и широком развитии характеров»: «Ни у кого сведения о человеке не достигают такой правильности, никто не излагал их так своеволь-

---

[1] *Цветаева М.* Мой Пушкин. М., 1981. С. 87—88.

[2] *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 111—112. (Подчеркнуто автором.— *А. Ч.)*

но»[1]. Речь, по сути, идет об изображении верных и точных, но *отдельных состояний,* которые именно поэтому можно сочетать в свободной «своевольной» композиции.

Герой Пушкина действует не в рамках реального правдоподобия, но в других масштабах и измерениях, где следующая сцена вовсе не обязательно продолжает нечто намеченное в характере героя в сцене предыдущей, она отдельна и автономна так же, как предметная деталь, не развивающая качеств ей предшествовавшей.

4

Важнейшую роль в создании эффекта отдельностности играет в прозе Пушкина явление равномасштабности.

Что это такое?

Явление, картина или предмет могут быть изображены двумя противоположными способами: 1) в общем или 2) через одну репрезентативную подробность.

Можно сказать: лунная ночь, но возможно и иначе: сверкает бутылочный осколок; можно написать: подул осенний ветер, а можно: затрепетал одинокий лист на голом дереве.

Эти описания — разного масштаба.

Для прозы сентиментализма, романтиков масштаб не важен: «Спят горы, спят леса, спит ратай».

У Пушкина — иное: «...буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи» («Капитанская дочка»); «...ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока» («Пиковая дама»). Все подробности обоих пейзажей одномасштабны — будь это детали панорамного охвата (солнце, необозримая степь) или обзора урбанистически-замкнутого (фонари, хлопья снега, улицы, извозчик).

Элементы ландшафта пушкинской прозы — как на географической карте: река или дорога не может быть на ней дана в другом масштабе по сравнению с прочими элементами местности.

В крупномасштабный пушкинский пейзаж не может вторгнуться явление мелкое — например, хлопающая ставня или пискнувшая пичужка в огромном засыпающем лесу, как у Гончарова («Обломов»).

Это не значит, что Пушкин использовал только детали крупного плана. Они преобладают — особенно в пейзаже, но в принципе феномен одномасштабности не зависит от их абсолютной величины. Так, в описании жизни Сильвио в «Выстреле» («ходил вечно пешком,

[1] Мастерство перевода. М., 1966. С. 105.

в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол ⟨...⟩ обед его состоял из двух или трех блюд ⟨...⟩ Стены его комнаты...») ни одна подробность не выходит за поставленные бытовые рамки и не касается других сфер. Зато в повести из римской жизни («Цезарь путешествовал...») в характеристике Петрония нет ни одной детали из области, не касающейся отношения его к мысли, философии, поэзии, жизни вообще: «Его суждения обыкновенно были быстры и верны. Равнодушие ко всему избавляло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его проницательным. Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведал все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычностью, но ум его любил игру мыслей и гармонию слов. Охотно слушал философические рассуждения и сам писал стихи не хуже Катулла».

Принцип равномасштабности должен быть учитываем при сопоставлениях пушкинской прозы со всякой иной. А. Лежнев писал: «Иногда это почти импрессионистическая, почти чеховская деталь: «В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами...» Это сделано по тому же правилу, по которому лунная ночь показана через сверкание бутылочного осколка и тень от мельничного колеса»[1]. Сходство пушкинских описаний с чеховскими находил и Ю. Олеша. Приведя отрывок из «Арапа Петра Великого» («смутно помня шарканья, приседания, табачный дым» и т. д.), он восклицал: «Ведь это совсем в манере Чехова!»[2] Оба уподобления могут быть оспорены[3].

Ю. Олеша тонко подметил мелодическое сходство и то, что изображение дано как бы в чеховском ключе — через восприятие героя. Но в подобных перечислениях у Чехова обычно объединены самые разнопланные явления, в том числе апредметные («стала думать о студенте, об его любви ⟨...⟩, о маме, об улице, о карандаше, о рояле...» — «После театра»). У Пушкина же все подробности из одной сферы и сравнимы как фрагменты той же самой предметной картины.

Детали из примера А. Лежнева тоже нечеховские: буря в луже и болоте — явления приблизительно одинакового масштаба. В письме, из которого взяты слова об осколке, Чехов советовал: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности ⟨...⟩.

---

[1] *Лежнев А.* Указ. соч. С. 45.

[2] *Олеша Ю.* Избр. соч. М., 1956. С. 427.

[3] Как и мнение, что в начале II главы «Выстрела» «мы попадаем совершенно в чеховский мир» (*Чичерин А. В.* Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1968. С. 139). Несмотря на всю «будничность», это — нечеховский мир, и прежде всего из-за одноразмерности подробностей.

В сфере психики тоже частности»[1]. Это чрезвычайно далеко от пушкинского видения-изображения — не изощренно-детального, но обобщенно-сущностного, запечатлевающего как в облике вещей, так и феноменов духовных определяющее и главное. Частностями и оттенками пожертвовано.

Существенность детали Пушкина отмечал еще Гоголь. Пушкин, писал В. Б. Шкловский, «вскрывает в действительности ее основные черты, видит в ней главное и «новое», он стремился «к выделению самых существенных и главных, как бы общезначимых свойств предмета и не искал каких-нибудь другими не замечаемых и редких, но несущественных черт»[2]. «Пушкинские эпитеты выхватывают из глубины обозначенного предмета ясные и устойчивые признаки»[3].

Одномасштабность тесно связана с пушкинским сущностным литературно-предметным мышлением. Будучи подбираемы по строгому принципу достаточного количества некоей субстанции, предметы не могут сильно разниться.

Повествовательно-описательная дисциплина послепушкинской прозы зиждется на четкости позиции наблюдателя, соблюдении пространственной перспективы (Толстой, Чехов). У Пушкина описание с точки зрения воспринимающего лица строго не выдерживается. В 1-й главе «Путешествия в Арзрум» сообщается, что стада на вершинах гор были чуть видны и «казались насекомыми»; тем не менее делаются предположения о национальности их пастуха. Пушкинская равномасштабность имеет не внешнее композиционное обоснование, но внутренний регулятор. Это доказывается, в частности, ее универсальностью: она не зависит от характера повествователя (рассказчика) в разных прозаических текстах Пушкина.

В принципе равномасштабности Пушкин не имел последователей. Изображение предметного мира у Гоголя, Тургенева, Гончарова, Лескова, Чехова — продолжая сравнение — похоже не на строго выверенную карту, а карту, выполненную более свободно; в нужных местах масштаб нарушается — на стоверстной схеме вдруг возникает толстая жила реки, могущая выглядеть так разве что на двухверстке, или рисунок памятника архитектуры, игнорирующий вообще всякий масштаб.

Но, для того чтобы этот масштаб стало возможным нарушать, надобно было его почувствовать и найти.

Приписывание предмету изображенного мира самостоятельной

---

[1] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1974. Т. 1. С. 242.

[2] *Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 43.

[3] *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 89.

роли, возможность его отдельностного существования было важнейшим завоеванием Пушкина, сразу положившим пропасть между ним и хронологически ближайшими литературными соседями — романтиками с предметной размытостью их прозы, поставившим его на совершенно новые литературные и метафизические позиции. Он видел твердые лики вещей.

Пушкинский предмет — объективно сущий предмет, он утверждается как данность. Онтологическую самостоятельность ему присваивает уже простая, нераспространенная и часто безэпитетная номинация.

Получив такой твердый предмет из рук Пушкина, русская литература могла (правда, после Гоголя) сделать его социально значимым в произведениях шестидесятников, свободно оставлять его в любой момент ради сфер более высоких у Достоевского, смогла обсуждать истинность или фальшь всего внешностного в романах Л. Толстого, дать колеблющийся облик предмета в сферах разных сознаний в прозе и драме Чехова — вплоть до «мистического исследования скрытой правды о вещах, откровения о вещах более вещных»[1] у символистов и новой у них «слиянности всех образов и вещей»[2].

5

Структура более крупных единиц художественного мира Пушкина — сюжетно-событийных, как и структура персонажа (см. § 3), обнаруживает изоморфность со структурой совокупности вещей.

а) События излагаются в их сути, дается как бы их ядро — без сопроводительного набора сопутствующих акций. «Наконец она почувствовала первые муки. Меры были приняты наскоро. Графа нашли способ удалить. Доктор приехал» («Арап Петра Великого»).

б) Как в пейзаже каждая очередная фраза захватывает новый сегмент пространства, так при изложении событий всякая фраза не уточняет мотив уже заявленный, но вводит еще не бывший.

Устанавливая жанровые истоки пушкинской прозы, будущий исследователь, несомненно, среди первейших назовет жанры событийно-повествовательные по преимуществу — путешествие, хронику, реляцию, летопись. Связь с ними пушкинских прозаических принципов отмечал еще В. В. Виноградов: «В основе летописного стиля и близкого к нему стиля «просторечных», то есть свободных

---

[1] *Иванов В.* По звездам. СПб., 1909. С. 268.
[2] *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 38.

от правил литературного «красноречия» бытовых записей, дневников, мемуаров, анекдотов, хроник ⟨...⟩ лежит принцип быстрого и сжатого называния и перечисления главных или характеристических предметов и событий ⟨...⟩ Это как бы «опорные пункты» жизненного движения с точки зрения «летописца»[1]. В пушкинской прозе явны те «рецидивы» летописного стиля в литературе нового времени, о котором писал И. П. Еремин»[2]. В статье о «Слове о полку Игореве» Пушкин приводит такой отрывок из памятника: «Комони ржут за Сулою; звенит слава в Кыеве; трубы трубят в Новеграде; стоят стяги в Путивле; Игорь ждет мила брата Всеволода». Это восхитившее Пушкина «живое и быстрое описание», покрывающее при переходе от события к событию громадные расстояния, близко по характеру своего пространственно-временного движения к его собственной прозе.

в) Каждый очередной мотив по масштабу равен предыдущему.

«Наполеон шел на Москву; наши отступали; Москва тревожилась. Жители ее выбирались один за другим» («Рославлев»).

«Вскоре узнали о быстром приближении русских. Народ стал говорить о сдаче. Сераскир и войско думали защищаться. Произошел мятеж. Несколько франков были убиты озлобленной чернию. В лагерь наш (26-го утром) явились депутаты от народа и сераскира; день прошел в переговорах; в пять часов вечера депутаты отправились в Арзрум...» («Путешествие в Арзрум»).

«Женихи кружились и тут около милой и богатой невесты; но она никому не подавала и малейшей надежды. Мать иногда уговаривала ее выбрать себе друга; Марья Гавриловна качала головой и задумывалась. Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов. Память его казалась священною для Маши; по крайней мере, она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» («Метель»).

Всякая из фраз-сообщений первого примера в равной степени важна в аспекте грандиозных или достаточно крупных событий; каждый мотив из второго примера столь же одинаково существен в сфере частной жизни — в отдельности он равно способен вызвать толки соседей героини, дивившихся «ее постоянству». Смена масштаба происходит на границах синтаксических целых (абзацев). Так, приведенный отрывок из «Метели» имеет следующее продолжение: «Между тем война со славою была кончена. Полки

---

[1] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 523.

[2] *Еремин И. П.* «Повесть временных лет». Л.: ЛГУ, 1946. С. 92.

наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни...» Переход достаточно резок: от дел семейственных к событиям общенародным. Но после него, в новом синтаксическом целом, другой, крупный масштаб выдерживается столь же строго.

Для сравнения приведем пример из Чехова: «В Обручанове все постарели: Козов уже умер, у Родиона в избе детей стало еще больше, у Володьки выросла длинная рыжая борода. Живут попрежнему бедно» («Новая дача»). Фраза про бороду выбивается из общего масштаба. Для событийной части пушкинского повествования включение такого «события» невозможно. Привлечение деталей другого событийного ряда есть факт стилистически отмеченный — черта «нелитературности». Письмо Орины Бузыревой молодому Дубровскому, повествующее о важных событиях («о здоровье папенькином», «животе и смерти», о том, что земский суд отдает его крестьян «под начал Кирилу Петровичу»), кончается именно такими деталями: «У нас дожди идут вот ужо друга неделя и пастух Родя помер около Миколина дня». Такое смещение у Пушкина может быть использовано только в юмористических целях.

Явление равномасштабности хотелось бы поставить в связь с ровностью эмоциональной поверхности пушкинского повествования и редкостью на ней всплесков и сломов авторского чувства.

6

Сущностно-отдельностный принцип предметно-событийного построения вполне поддержан на речевом уровне — характером синтаксических связей, как меж-, так и внутрифразовых. Это прежде всего паратаксичность в широком смысле: преобладание сочинительных связей над подчинительными, а бессоюзных над союзными (недаром во всех руководствах по синтаксису и пунктуации от Я. Грота до А. Шапиро в качестве образчиков бессоюзных предложений так часто фигурируют примеры из прозы Пушкина), широкая распространенность присоединительных связей.

Но главным явлением в области синтаксического ритма пушкинской прозы, точнее соотношения в ней ритма и значения[1], пред-

[1] К проблеме ритма пушкинской прозы обращались неоднократно (основной остается работа Б. В. Томашевского «Ритм прозы. «Пиковая дама» // Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929). Однако изучался собственно ритм и не исследовался вопрос, сформулированный (применительно к стиху) как изучение «взаимосвязи в стихах Пушкина содержания с ритмическим построением» (*Шервинский С. В.* Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. М., 1961. С. 5).

ставляется феномен, который можно назвать *повествовательной равноценностью.*

В связном повествовании в пределах одного синтаксического целого повторяющиеся структурно однотипные[1] конструкции повествовательно равноценны. Это значит, что единообразная синтаксическая расчлененность и более или менее равная протяженность фраз заставляют ждать одинакового же логического объема понятий или — шире — равноважности их содержания. От того, оправдывается или нет это ожидание, в прозе зависит многое.

Приезд государя	усугубил	общее волнение.
Восторг патриотизма	овладел	наконец и высшим обществом
Гостиные	превратились	в палаты прений.
Все	толковали	о патриотических пожертвованиях.

(«Рославлев»)

Ритмико-синтаксическая одинаковость налицо. Но так как художественные предметы и событийные мотивы в пределах синтаксического целого в прозе Пушкина одномасштабны, то ожидание содержательного единообразия не обманывается. Синтаксическому ритму соответствует семантический[2].

Издавна отмечалось, что «проза Пушкина производит особое впечатление, не похожее на впечатление от прозы прозаиков»[3]. Причину этого впечатления искали в родстве со стихами, понимаемом как количественное упорядочение слогов и ударений. Родство это глубже — оно восходит к главному принципу стиха, принципу сбывшегося ожидания. Но совпадение ожидаемого с реальным происходит в другой сфере. Так образуется *прозаический* ритм.

Каждая фраза пушкинской прозы охватывает равный с соседней по масштабу отрезок времени, сегмент пространства или равнозначащее событие. Нет перебива темпа, замедлений и ускорений —

[1] Структурно-синтаксическая однотипность здесь понимается грамматически нестрого: приблизительно равный объем и распространенность; разные второстепенные члены предложения приравниваются; точно так же равны для нас в данном случае и разные типы придаточных; приравниваются предложения, разделенные точкой и точкой с запятой.

[2] Именно поэтому такой эффект производят в пушкинской прозе «присоединения на основе семантического несоответствия сцепляемых частей» (*Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. Избр. труды. М., 1980. С. 234) типа «она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора». Логическая единообразность создает столь устойчивый ритм, что его нарушение всякий раз воспринимается очень остро.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 168.

нет движения то шагом, то бегом. Шаг пушкинской прозы единообразен, как шаг винта.

Равномасштабность возможна только в отдельностном художественном мире: в прозе тесно взаимосвязанных деталей содержательный объем их различен — например, у подчиненно-конкретизирующей детали он меньше.

Эта проза выдерживает колоссальное смысловое и эмоциональное напряжение без существенного изменения ритма — подобно здоровому сердцу, которое при резко усилившейся нагрузке продолжает работать в том же равномерном темпе, но с каждым биеньем проталкивает лишь большее количество крови.

Не исчерпывая понятия гармоничности пушкинской прозы, повествовательная равноценность является, очевидно, одним из главнейших факторов, создающих впечатление ее «однообразной красивости», ее устойчивого равновесия, не колеблемого ничем. Ритм прежде всего является началом организующим; повествовательная равноценность препятствует разбрасыванию «отдельностных» художественных предметов и мотивов по плоскости повествования, она видимо и отчетливо объединяет и упорядочивает их.

На уровне слова к повествовательной равноценности приближается явление *семантической равнораспределенности.* В пушкинском прозаическом повествовании нет ударенных, ключевых слов, фокусирующих в себе семантико-идеологические интенции текста — типа гоголевского «кулака», гончаровской «обломовщины», щедринского «чумазого». Редкие выделенные слова у Пушкина цитатны и вполне локальны: «...побоялся я сделаться *пьяницею с горя,* т. е. самым *горьким* пьяницею... Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех *горьких...*» («Выстрел»); «...и, обратясь к Савельичу, который был и *денег, и белья, и дел моих рачитель,* приказал...» («Капитанская дочка»). Полярным к пушкинскому в этом отношении является стиль Достоевского с его «корчащимся» (Бахтин) словом[1]. И чрезвычайно показательно, каким образом пушкинское уравновешенное, ненапряженное слово разряжает, по тонкому замечанию С. Г. Бочарова, наэлектризованную атмосферу этого стиля. «Среди прочих подробностей есть такое слово, как «спился». Герой Достоевского принимает его от Пушкина ⟨...⟩ В контексте «пушкинского» впечатления это слово у Девушкина произносится так же без напряжения, просто, как оно звучит у Пуш-

---

[1] «Я живу в кухне, то есть что я?.. тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая)... вот видите ли, кухня большая... Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут... тайный смысл какой был: что вот дескать кухня!» («Бедные люди»).

кина»[1]. Чтобы стать «пушкинским», слово не должно быть отмеченным, но должно стать равным среди семантически равных.

7

Ю. Тынянов как-то заметил, что «самое веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым»[2]. Речь идет о знаменитом высказывании об «иерархии» «предметов поэзии», которая у Пушкина ⟨...⟩ доведена до совершенства»[3]. Но самая строгая иерархичность будет именно в равномасштабном повествовании: в строй равных деталей не вторгнется деталь иного калибра — ей уготовано место в другой части текста, среди подобных ей. Представляется, что и еще одна существеннейшая черта пушкинской прозы — ее динамизм — есть прямое производное от недетализованно-сущностного и равномасштабного расположения художественных предметов и событий. Предмет объявлен, но в следующей фразе нет его детализации, а есть переход к другому, и значит, нет задержки; рассказ, не останавливаясь, катится дальше. И конечно, повествование, состоящее из смеси равномасштабных деталей, переходящее от крупной к мелкой, потом снова к крупной и т. д., движется медленнее того, которое, как пушкинское, каждой деталью, мотивом постоянно покрывает равное пространство и время.

Твердость, жесткость, «голость» (Л. Толстой) прозы Пушкина, многократно отмечавшиеся, тоже хотелось бы поставить в связь с отдельностностью и сущностностью сегментов его изображенного мира. От предмета к предмету, от мотива к мотиву нет плавных амортизирующих переходов, которые создавались бы более мелкими событиями и подробностями. Переходы в прозе Пушкина резки и отрывисты, осуществляются сразу.

Думается, что с названными основными принципами связана и признанная объективность пушкинской повествовательной манеры. Нетвердые предметы сентименталистов и романтиков расплываются в растворе авторского чувства, делая его еще насыщеннее; жестко оконтуренные и отдельно-самостоятельные предметы авторскую интенцию, напротив, ослабляют. Проза существенных и равномасштабных мотивов не вместит деталь, идущую от субъективности и своеволия повествователя.

Проза Пушкина стилистически неоднородна. «Повести Белкина» и «Арап Петра Великого», с одной стороны, и остальные повести —

---

[1] *Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 425.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. С. 159.

[3] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 62. С. 22.

с другой, значительно отличаются между собою словарем, фразеологией и синтаксисом; «Дубровский» отличается от «Капитанской дочки», «Пиковая дама» — от всего остального и т. д.»[1]. Однако ж при всем том сущностно-отдельностный тип художественного видения, реализуясь в равномасштабности и принципе повествовательной равноценности, обнаруживается во всех прозаических пушкинских вещах; данные принципы надстраиваются над частными различиями. Это дает возможность считать их для пушкинской прозы универсальными.

1980

---

[1] *Орлов А. С.* Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 58. Подробно различия в «манере рассказа», синтаксисе и словаре каждой из «Повестей Белкина» проанализированы Виноградовым (*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 547—577).

ВЕЩЬ ВО ВСЕЛЕННОЙ ГОГОЛЯ

1

Изображенная в литературе вещь, природный или рукотворный предмет — феномен, сопоставимый с изображенным событием или человеком. Но если последние никогда не считались точным слепком с явлений действительных, то с вещью художественного произведения, с *художественным предметом* было иначе. В эпоху позитивизма и постпозитивизма (еще более длительную) под влиянием положительных наук (из гуманитарных к ним можно отнести археологию и историю материальной культуры) утвердилось отношение к художественному предмету как к прямому представителю прошлых и настоящих культур. В эстетике и теории литературы он стал пониматься как познавательный, несущий вещную информацию об эпохе, а применительно к конкретному произведению — об обстановке, ситуации, фоне действия и т. п. Художественный предмет предстает как явление чрезвычайно близкое и едва ли не тождественное предмету эмпирическому; отсюда в критике и литературоведении требование точности реалий как едва ли не главное.

Но художественный предмет, как и любой другой элемент мира писателя, прежде всего носитель качествования художественной системы, воплощающей в себе ее главные свойства, а уж затем выполняющий все другие задачи, в том числе и реальномировоспроизводящую.

Художественный предмет имеет непрямое отношение к вещам запредельной ему действительности. Он феномен «своего» мира, того, в который он помещен созерцательной силою художника. Вещный мир литературы коррелят реального, но не двойник его. Разумеется, художник использует эмпирические предметы — ничто другое ему не преднесено. Но они — лишь своеобразный первичный продукт, исходное сырье. «Искусство должно прежде всего поглотить предмет, переработать его и затем представить в новом виде, *параллельном,* если хотите, с материалами, из которых оно почерпнуло свою задачу, но нисколько с ними не схожем»[1].

---

[1] *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Т. 2. С. 11 (выделено цитируемым автором).

Если мыслительный эмпирический предмет, поселенный в произведение, остался самим собою, это не творение истинного художества. В творении высокого искусства реальный предмет погибает, чтобы дать жизнь предмету художественному, лишь обманчиво похожему на прототип, но иному по своей сути, по новым многообразным качествам. «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Эмпирический предмет — лишь почва и пища. Усваивая его себе, рождающийся художественный предмет пронизывает его корнями своих интенций, делает его своим, и вот уже в его капиллярах течет сок другого — художественного — организма. Усвоение предмета, и отдаленье от него, и преображенье его в акте творенья замечательно дважды очерчено в гоголевском «Портрете»: «Уловленные им черты, оттенки и тоны здесь ложились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда художник, наглядевшись на природу, уже отдаляется от нее и производит ей равное создание». И в другом месте: «Но властительней всего видна была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила ⟨...⟩ Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданьем и простой копией с природы».

Степень преображения эмпирического предметного прототипа у разных писателей различна; у Гоголя она высока. В создании картины его необычного мира художественному предмету принадлежит едва ли не главная роль.

2

Там так заставлено пространство...
Не протолкнуться, не вздохнуть.

А. Кушнер

Рассмотрим основные сферы гоголевского вещного мира, исходя из достаточно традиционного членения: природные предметы (ландшафт, пейзаж, местность), внешний облик героев (портрет) и предметы, с ними связанные,— интерьер, одежда, экипажи, гастрономия и т. п.

Не беря слишком очевидных в своей необычности «чудесных», «необъятных», «очарованных», «ослепительных», фантастических (ночью «вместо месяца светило там какое-то солнце») пейзажных

картин «Вечеров на хуторе...» и «Миргорода», отметим, что эта же необычность, «чудесность» является структурной чертой построения пейзажа Гоголя позднего. «Зелеными облаками и неправильными трепетолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна 〈...〉 Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть 〈...〉 Молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои лапы-листы, под один из которых забравшись бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте...» («Мертвые души»). В описании самого обычного заглохшего сада путем сравнений или само по себе обнаруживается много причудливого: береза, как сверкающая мраморная колонна, огненный лист и т. п.

Это впечатление поддерживается и усиливается особенностями гоголевского колорита — «редкой способностью дать картину из света, мрака и отсверков»[1], интенсивностью цвета, резкостью переходов, красочными контрастами, пляской теней и цветовых пятен.

Чудесным, грандиозным, блистающим может предстать и город: «Боже мой! стук, гром, блеск 〈...〉 домы росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали, кареты летали; извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней...» («Ночь перед Рождеством»). В совершенно другом по теме и установке произведении — «Невском проспекте» — тоже обнаруживается «какой-то заманчивый чудесный свет» и другие удивительности. По точному замечанию В. Гиппиуса, гоголевская «манера освещает все самые обыденные фигуры фантастическим светом»[2].

И одновременно экзотичность урбанистического пейзажа проявляется в картинах противоположного характера: в «удивительной», «единственной, какую только вам удавалось когда видеть», луже («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), заборе, возле которого «навалено на сорок телег всякого сору» («Ревизор»). «Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов 〈...〉 где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»; где нарисован был бильярд с двумя игроками 〈...〉 с несколько вывороченными назад руками и

---

[1] *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 132.
[2] *Гиппиус В.* Гоголь. Л., 1924. С. 51.

косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша» («Мертвые души»).

Не менее десятка раз описываются в «Мертвых душах» дороги и мостовые, «запруженные грязью» или имеющие «подкидывающую силу»; апофеозом звучит изображение деревянной мостовой в деревне Плюшкина, «перед которою городская каменная была ничто. Эти бревна, как фортепьянные клавиши, подымались то вверх, то вниз, и необерегшийся ездок приобретал или шишку на затылок, или синее пятно на лоб, или же случалось своими собственными зубами откусить пребольно хвостик собственного же языка». Столь же странна, удивительна местность и между населенными пунктами: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор».

Существенно то, что оба рода пейзажных картин, видимо противостоящих («чудесных» и являющих «чушь и дичь»), строятся на одном и том же внутреннем принципе — необычности, доведении некоего качества, безразлично, «высокого» или из области «низкой» натуры, до крайних его пределов.

Этому же принципу подчиняется и изображение интерьера. Если это какой-нибудь «вросший в утес» дворец, то там и «полуторасаженные зеркала», и «драгоценные марморы на стенах» («Мертвые души»), и «воздушная лестница» («Невский проспект»). Но и обычные апартаменты заполнены сплошь вещами необыкновенными. В трактире обнаруживается «зеркало, показывающее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку», или солонка, «которую никак нельзя было поставить прямо», или подушка, «которую в русских трактирах вместо эластической шерсти набивают чем-то чрезвычайно похожим на кирпич и булыжник». У Коробочки — часы, шипящие так, «как бы вся комната наполнилась змеями», и бьющие «с таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку»; у Ноздрева — «турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано «Мастер Савелий Сибиряков», и шарманка, где «мазурка оканчивалась песнею: «Мальбруг в поход поехал», а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом»; в кабинете Манилова на окнах — «горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядками».

Все эти интерьеры очень разнокачественны и наполнены самыми несхожими предметами, но предметы эти имеют единое свойство общей странности. Вещи в доме Ноздрева соединены по принципу совершенной ненужности и сборной случайности, у Собакевича — тем, что «все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело

какое-то странное сходство с самим хозяином дома ⟨...⟩ каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «и я тоже Собакевич!» Предметы, заполняющие комнаты Плюшкина, вообще представляют собою мусор и то, что обычно выбрасывается (многое уже и было кем-то выкинуто, но подобрано хозяином комнат): «Отломленная ручка кресел ⟨...⟩, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов ⟨...⟩ Что именно находилось в куче, решить было трудно ⟨...⟩ заметнее прочего высовывался оттуда кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога».

Каждая вещь поразительна чем-нибудь одним или курьезна в целом; собранные в интерьере вместе, они производят впечатление настоящей кунсткамеры.

Не менее жилищ экзотичны экипажи гоголевского населения: «Каких бричек и повозок там не было! Одна — зад широкий, а перед узенький; другая — зад узенький, а перед широкий. Одна была и бричка и повозка вместе; другая ни бричка, ни повозка; иная была похожа на огромную копну сена или на толстую купчиху; другая на растрепанного жида или на скелет, еще не совсем освободившийся от кожи; иная была в профиле совершенная трубка с чубуком; другая была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое. Из среды этого хаоса колес и козел возвышалось подобие кареты с комнатным окном, перекрещенным толстым переплетом» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). «Для этого были запряжены дрожки с огромными кожаными фартуками, от которых ⟨...⟩ воздух наполнялся странными звуками, так что были слышны и флейта, и бубны, и барабан; каждый гвоздик и железная скобка звенели до того, что возле самых мельниц было слышно, как пани выезжала со двора, хотя это расстояние было не менее двух верст» («Старосветские помещики»). Но как между изображениями «маленьких, низеньких» комнат вдруг является дворец, так и здесь вдруг мелькнет и пропадет экипаж, замечательный совсем в другом отношении — «с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол» («Мертвые души»).

Столь же экзотична в гоголевском вещном мире и гастрономия с ее пряженцами, мнишками в сметане, пундиками, масленцами, утрибкою, грибками с чебрецом и другими грибками — с гвоздиками и волошскими орехами, с неназванным кушаньем, «которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе». Здесь можно увидеть индюка величиной с теленка и ватрушку с тарелку и, на-

против, лимон «ростом не более ореха», какой-то фрукт, который «ни груша, ни слива, ни иная ягода», мадеру на царской водке и т. п., так что кошка, которую, по словам Собакевича, ободрав, подают у губернатора вместо зайца, не выглядит большой неожиданностью и вполне вписывается в эти редкостные гастрономические натюрморты.

В одежде гоголевских героев та же амплитуда удивительного — от роскошных «золотых», «эфирных» одежд до «демикотонного сюртука со спинкою чуть не на самом затылке», тулупа, «страшно отзывающегося тухлой рыбой» или вообще «какой-то дряни из серого сукна».

В «Замечаниях для господ актеров» Гоголь писал, что дамы должны быть «одеты довольно прилично, но что-нибудь должны иметь не так как следует: или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный». Многие гоголевские герои имеют в одежде лишь одно что-нибудь «не так», но именно оно и делает ее невиданным нарядом, подобно тому как в ноздревской шарманке, игравшей даже «не без приятности», «была одна дудка очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна». Таков, например, фрак цирюльника Ивана Яковлевича из «Носа»: он «был пегий, то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился, а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки».

В портрете — также господство нетривиальных признаков. Хозяин лавки выглядит так, что «издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара»; грязные ноги у девчонки похожи на сапоги; множество поражающих черт в известнейших портретах помещиков из «Мертвых душ», героев «Ревизора» и «Женитьбы», не говоря уж о персонажах «Вечеров на хуторе...» или «Миргорода». Таковы же и включенные в общие описания живописные портреты: «На одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда, не видывал». «Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные» («Мертвые души»).

И, как всегда, на другом полюсе — удивительности противоположного рода, например, замечательная женская красота: «Это было чудо в высшей степени. Все должно было померкнуть перед этим блеском. Глядя на нее, становилось ясно, почему итальянские поэты и сравнивают красавиц с солнцем. Это именно было солнце, полная красота. Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе ⟨...⟩ Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все

вкусы должны были сойтиться, все должны были повергнуться ниц: и верующий и неверующий упали бы перед ней, как перед внезапным появлением божества» («Рим»).

Подобного рода восхищающие автора «ослепительные», «божественные», «чудесные» явления мира видимого — касаются ли они тварного или рукотворного мира — с ясностью показывают узость распространенных вплоть до учебной литературы утверждений, будто гоголевский гротеск призван обличать одни уродства действительности. С не меньшею энергией он направлен на воспроизведенье ее красоты. «Понятие сатиры, отрицания, осуждения,— справедливо замечает современный исследователь,— никак не могут претендовать на определение целостной природы искусства Гоголя»[1]. Рядом с пафосом отрицания живет пафос утверждения мира как удивительного и чудесного творения.

3

Впечатление единственности явленного вещного мира создается не только необычностью отдельных его предметов. Оно создается построением его в целом и характером авторской позиции.

Подавляющее большинство гоголевских произведений начинается с обстоятельного описания местности, области, города, хутора, деревни, улицы, дома. Указывается географическое положение, подробно рисуется топография, обозначается место тех или иных строений, вещей, род занятий жителей; делается и исторический экскурс. Образчиком может служить начало «Коляски»: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять*** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх скучно ⟨...⟩. Глина на них ⟨домиках⟩ обвалилась от дождя, и стены вместо белых сделались пегими; крыши большею частию крыты тростником, как обыкновенно бывает в южных городах наших ⟨...⟩. На улицах ни души не встретишь, разве только петух перейдет чрез мостовую, мягкую, как подушка, от лежащей на четверть пыли, которая при малейшем дожде превращается в грязь ⟨...⟩. Самая рыночная площадь имеет несколько печальный вид: дом портного выходит чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом; против него строится лет пятнадцать какое-то каменное строение о двух окнах; далее стоит сам по себе модный дощатый забор, выкрашенный серою краскою под цвет грязи ⟨...⟩. В других местах все почти плетень; посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндалю, дробь для стреляния, демикотон и двух купе-

[1] *Кожинов В.* К методологии истории русской литературы (О реализме 30-х годов XIX века) // Вопр. лит. 1968. № 5. С. 78.

ческих приказчиков, во всякое время играющих около дверей в свайку».

Важнейшая сторона всякого предметного описания — та авторская позиция, с которой оно осуществляется. Существуют две главные возможности: первая, когда автор занимает положение человека *этого же* мира, где все для него достаточно обычно, и вторая, когда автор на все смотрит извне и оно для него необычно и непривычно.

Гоголь избирает вторую; первая служит лишь материалом для стилесмысловой игры («Отчего же у меня нет такой бекеши?»). Автор всячески подчеркивает, насколько изображаемое не похоже на всем знакомое. Нередко это напоминает взгляд путешественника, заброшенного в незнаемую страну и пораженного чуждыми обычаями, вещами, самой природою. Крайнее выражение такой позиции — в гоголевском использовании эпитета «русский» в контекстах такого рода: «Торговки, молодые русские бабы...» («Портрет»); «Только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака...» («Мертвые души«). Его «излишность» (какие еще мужики могут стоять в российском захолустном городе у кабака) не раз отмечалась. Совершенно справедливо как отражение определенного угла зрения его расценивает Ю. Манн: «Угол зрения в «Мертвых душах» характерен тем, что Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны — не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее «громаде». ⟨...⟩ Читатель ⟨...⟩ чувствовал положенный в ее основу общерусский масштаб»[1]. Думается, однако, что «сторонность» здесь еще большего масштаба. Этот эпитет — показатель такой степени внешностности позиции, что автор выводит себя как бы даже за национальные рамки, становясь на позицию «всемирную» (см. § 5).

Эффект исключительности или ординарности изображаемого в значительной мере зависит от того, как подается предмет, самим автором обозначенный как известный. Пушкин, не озабоченный созданием впечатления экзотичности описываемого, рисуя, например, обыденный офицерский быт, дает лишь действительно *известные* и поэтому обычные предметно-временные и пространственные вехи: «Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты» («Выстрел»).

Гоголь достаточно часто объявляет, что тот или другой далее изображенный предмет обычен. Но как выглядит на самом деле эта «известная» вещь?

---

[1] *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 277—278.

В «Тарасе Бульбе» появляется «обыкновенный краковский экипаж». В процессе описания тут же, однако, выясняется, что он «глубок, как печь» и к тому ж напоминает «хлебный овин на колесах». Если автор приступил к описанию с сообщением, что дальнейшее ведомо «всякому» и вообще это «виды известные», какие «обыкновенно бывают», то к концу непременно все же появится или небывало искажающее зеркало, или невероятно грудастые нимфы, или окно, «из которого высовывала слепую морду свою свинья», или городская улица с теми же свиньями, которые, «выставив серьезные морды из своих ванн», «подымают такое хрюканье, что приезжающему остается только погонять лошадей поскорее» («Коляска»).

Один из распространеннейших в литературе способов показа необычности предмета — изображение его под необычным углом зрения, в «странном» восприятии («остранение»). Но особенность этого приема в том, что при его использовании столько же показываются неожиданные стороны вещи, сколько и само необычное сознание.

Гоголь этот прием почти не применяет. Он, напротив, всячески стремится показать, что воспринимающее сознание — его герои — самое обычное, «нормальное». И тогда необычным предстает сам мир, свойство удивительности оказывается присущим ему «объективно».

С проблемой воспринимающего лица связан вопрос оптической точки зрения, расположения явления вещного мира относительно наблюдателя.

Еще А. А. Потебня в качестве примера «несоблюдения единства и определенности точки зрения» приводил описание степи из «Тараса Бульбы»[1], очевидно, имея в виду соединение в одно картин, увиденных как бы с разных наблюдательных пунктов: «вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном»; «занесенный бог знает откуда колос пшеницы наливался в гуще»; «под тонкими их корнями шныряли куропатки, вытянув длинные шеи». И в рядом расположенном тексте находим картину, увиденную с какой-то другой, очень высокой позиции: «И козаки, принагнувшись к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только струя сжимаемой травы показывала след их быстрого бега». Вскоре в тексте появляется еще одна наблюдательная позиция — взгляд козаков: «Тарас указал сыновьям на маленькую, черневшую в траве точку, сказавши: «Смотрите, детки, вон скачет татарин!» Маленькая головка с усами уставила прямо на них узенькие глаза свои, понюхала воздух, как гончая собака...»

---

[1] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков. 1905. С. 12.

Но единство этой точки зрения тоже не выдерживается: с такого расстояния козаки, конечно, не могли увидать ни усов, ни узеньких глаз.

Не останавливаясь подробно на этом специальном вопросе, отметим только, что если выдержанность фокуса играет на «правдоподобие» и объясняемость, то сознательное его нарушение, безусловно, работает на неожиданность, свободное включение самого разнородного предметного материала.

4

Что же напоминают все эти описания своею добросовестной обстоятельностью, и не простой обстоятельностью, а пристальным вниманием к малейшим подробностям, акцентированием всего необычного? Всего больше они похожи на подход этнографа, который смотрит на удивительные явления не с легкостью случайного наблюдателя, но стремится как можно полнее запечатлеть иные обычаи, зарисовать не виданные никем предметы. Временами он не может сдержать своего удивления, но оно обязывает его к еще большему и дальнейшему углублению в неведомый мир.

Не случайно столь любимы Гоголем перечисления разного рода предметов — карет, предметов мебели, оружия, одежды, гастрономических товаров, напоминающие музейно-этнографические экспозиции; зачастую эти вещи открыто демонстрируются при помощи специально созданной ситуации: «Между тем глаза его отыскали новые предметы ⟨...⟩ и занялись невольно любопытным зрелищем. Тощая баба выносила залежалое платье и развешивала его на протянутой веревке выветривать. Скоро старый мундир с изношенными обшлагами протянул на воздух рукава и обнимал парчовую кофту, за ним высунулся дворянский, с гербовыми пуговицами, с отъеденным воротником; белые казимировые панталоны с пятнами ⟨...⟩ Потом завертелись фалды чего-то похожего на кафтан травяно-зеленого цвета, с медными пуговицами величиною в пятак. Из-за фалд выглянул жилет, обложенный золотым позументом, с большим вырезом напереди. Жилет скоро закрыла старая юбка покойной бабушки, с карманами, в которые можно было положить по арбузу» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Эта позиция и определившийся ею характер изображения вещи достаточно явственны уже в самых ранних произведениях Гоголя. Принято говорить об эволюции и даже резком переломе гоголевского творчества на исходе 30-х годов. Действительно, сперва трудно увидеть общее между картинами летней ночи в Малороссии, Сорочинской ярмарки и Невским проспектом, пейзажами, видимыми Чичиковым. Но оно, безусловно, существует — и оно восходит к

тому единству предметного видения, надвременного, наджанрового и надродового, которое есть у всякого большого писателя, которое формируется с младенчества и которое столь же (если не более) константно, как и языковое сознание, воспринятое вместе с родной речью.

Резкость и отчетливость позиции литературного этнографа оказалась чрезвычайно важной для формирующейся предметной изобразительности русской прозы. Не случайно она оказалась так ко двору авторам «физиологий», натуральной школы и всего «натурального» направления русской литературы, этой школой не исчерпывающегося. Тот тип мелочно-живописно-пластического видения предмета, который получил наибольшее развитие в русской литературе XIX в., восходит к Гоголю; это отметил еще А. Григорьев, говоря о многообразном анализе феноменов окружающей действительности, который от него «ведет свое начало»[1].

Но при всем том гоголевский предмет занимает в русской литературе свое особое место.

В вещном мире рассказа, романа, поэмы большой литературы все создано и ничего прямо ниоткуда не взято. Степень отличия художественного предмета от эмпирического у разных писателей различна, и тем большая, чем больше писатель. По реалиям большого писателя нельзя впрямую изучать ни общество людей, ни общество вещей. Тот, кто приведет такого писателя в заседание исторического суда для выяснения истинной картины эпохи в качестве простого и прямодушного свидетеля, который излагал бы все, «как было», сильно обманется. В такие свидетели годятся лишь писатели второго, даже третьего ряда, которые доносят вещный мир своего времени в достаточно прямом отражении. Их произведения наполняются вещами *нетронутыми,* граница между литературой и нелитературным сообщением размывается, предмет в таких произведениях неотличим от бытового предмета. Предмет литературы равен обыденному предмету только в случае средней, «массовой» литературы, только у писателя, не способного создать зеркало сложного профиля. Предмет большой литературы — не «отражение» реального, но результат его встречи с «внутренним предметом» поэта, следствием которой является деформация реального. И, не установив коэффициента деформации, этим материалом в документальных целях пользоваться нельзя. Прямая «предметная цитата» из изображенного мира великого писателя невозможна.

Степень деформации эмпирического предмета при попадании его в гравитационное поле гоголевского художественного мира вы-

[1] *Григорьев А.* Сочинения. СПб., 1876. Т. 1. С. 21.

сока. Тюфяк чичиковского Петрушки только по функции продолжает быть предметом для лежанья. На самом деле он является только «небольшим подобием тюфяка, убитым и плоским, как блин, и, может быть, так же замаслившимся, как блин».

В описании вещного мира Гоголя обозначение его художественных предметов правильнее было бы брать в кавычки: не тюфяк, мадера, мостовая, Петербург у Гоголя, а гоголевские «мадера» или «Петербург». «Представляется чудовищным,— писал Н. Бердяев,— как могли увидеть реализм в «Мертвых душах», произведении невероятном и небывалом»[1].

5

Отбор, вид и сополoжность отобранных вещей рождают впечатление единого в своей необычности мира.

Второе фундаментальное свойство гоголевского мира — всесторонность вещественного охвата. Из реалий, которые хотя бы боком задевает в своем движении фабула, не упущена, кажется, ни одна — все они мгновенно, как железные опилки магнитом, стягиваются к линии ее действия и встраиваются в общий узор.

Повествователь пользуется всяким поводом, чтобы включить в орбиту своего живописания или хотя бы упоминания новую вещь. Если въезжающему в город Чичикову встретился молодой человек, то сообщается не только, что он был «в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке, с покушеньями на моду», т. е. не только общие сведения, существенные для характеристики нравов обитателей города, но и такая галантерейная мелочь, что его манишка была застегнута «тульскою булавкою с бронзовым пистолетом». Когда рассказывается, что Селифану из-за внезапного отъезда барина не удалась «задуманная на завтра сходка со своим братом», то по ходу дела добавляется, что брат-приятель этот был бы завтра «в неприглядном тулупе, опоясанном кушаком». Если повествователь начнет размышлять о возможном времяпрепровождении уездного чиновника, то будет не только высказано предположение, что он сядет «за ранний ужин с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьей», но и сообщено за верное, что дворовая девка будет «в монистах», а мальчик «в толстой куртке» и что принесут они «сальную свечу в долговечном домашнем подсвечнике».

В «Портрете» «немецкий ремесленник» привлечен как будто лишь для сопоставления с жителями Коломны. Но пассаж разрастается, и читатель неожиданно узнает много любопытного о его по-

---

[1] *Бердяев Н.* Духи русской революции // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. № 79. С. 214.

ведении и жизни вплоть до временных сведений: «В комнате их не много добра; иногда просто штоф русской водки, которую они однообразно сосут весь день без всякого сильного прилива к голове, возбуждаемого сильным приемом, какой обыкновенно любит задавать себе по воскресеньям молодой немецкий ремесленник, этот удалец Мещанской улицы, один владеющий всем тротуаром, когда время перешло за двенадцать часов ночи».

В истории прежней жизни Плюшкина упоминается имеющий некоторое отношение к ней учитель-француз, «который славно брился и был большой стрелок: приносил всегда к обеду тетерок или уток, а иногда и одни воробьиные яйца, из которых заказывал себе яичницу, потому что больше в целом доме никто ее не ел». Сообщение о нелюбви обитателей дома к воробьиным яйцам далеко ушло от первоначального предмета. В «Шинели» видимость нужности предметной детали и логичности еще сохраняется в рассуждении, что Башмачкины, имея такую фамилию, всегда, однако, ходили в сапогах. Но тут же присовокупляется: «переменяя только три раза в год подметки».

Однако эти вещи — при всей их косвенности — принадлежат еще к предметам фабульным. Но Гоголя как будто постоянно мучит, что фабула, даже при всей придаваемой ей автором извилистости и готовности к ежеминутным уклоненьям вбок, все ж не затрагивает слишком многого, которое по этой причине не случается повода ввести, упомянуть, живописать.

И вокруг основного фабульного вещного ядра, заселенного необычайно тесно, где вещи толпятся и налезают друг на друга, вокруг этого плотного ядра создается другая сфера, предметно более разреженная, но зато и гораздо бóльшая, включающая обширный круг предметов, к фабуле уже отношения не имеющих. Как возникает этот круг?

Он создается при помощи специального приема — знаменитых развернутых гоголевских сравнений. Особенность этих сравнений не в самой их развернутости. Сравнение может быть сколь угодно пространным и изображать сложное явление, но тем вернее многочисленными деталями прояснять суть сравниваемого. Таково сравнение в «Арапе Петра Великого» России с «огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник...» и т. д., или сравнение военного дела с большими башенными часами в «Войне и мире»: «Как в часах результат сложного движения бесчисленных различных колес и блоков есть только медленное и уравномеренное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих ста шестидесяти тысяч ⟨...⟩ был только проигрыш Аустерлицкого сражения ⟨...⟩, то есть медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества».

Гоголь реализует другое свойство всякой метафоры, а именно ее чреватость удалением от сравниваемого. Сопоставляя метафору с другими тропами (метонимией и синекдохой), В. Иванов отмечает, что она «уводит к параллельным рядам явлений, прямо не связанных с излагаемым. В этом смысле использование метафор по отношению к повествовательной функции текста аналогично роли отступлений (ср. соединение обоих приемов в таких текстах, как «Евгений Онегин»)»[1]. Но Гоголь и здесь отличен от всех и целенаправлен все в ту же знакомую сторону. Важнейшая особенность сюжетных отступлений в литературе — расширение временны́х рамок фабульного повествования («Мне памятно другое время...» — «Евгений Онегин»; «Сон 〈...〉 мгновенно перенес его в другую эпоху, к другим людям, в другое место...» — «Обломов»). Расширение предметной сферы — производное от временно́го. У Гоголя сравнения, отступления и сравнения-отступления не имеют временно́го оттенка, но направлены — почти исключительно — на ввод новых предметных сообществ, новых сегментов своего мира.

Несвязанность этих предметных картин с текстом, послужившим для них поводом, критика заметила сразу по выходе «Мертвых душ», где этот прием получил особенное развитие. «Сравнение черных фраков 〈...〉 с мухами на рафинаде очень удачно в начале,— писал К. Масальский,— но для чего автор не остановился, для чего он растянул свое сравнение на целую страницу? Описание подслеповатой ключницы, детей 〈...〉 все это совершенно нейдет тут к делу и не имеет ничего общего с черными фраками»[2]. «Сколько чудных, полных картинок, ярких сравнений, замет, эпизодов 〈...〉 дарит вам Гоголь так, просто, даром, в придачу ко всей Поэме, сверх того, что необходимо входит в ее содержание»,— писал тогда же С. Шевырев[3] и приводил в пример тоже развернутые сравнения. «Сравнение образует у него по большей части отдельную полную картинку, которою он увлекается, как эпик, и которую искусно вставляет в целое Поэмы»[4]. К. Аксаков проницательно связал эту особенность с «всеобъемлющим эпическим взглядом»[5] Гоголя и тоже сопоставил эти сравнения с гомеровскими. «В гомерических сравнениях,— отмечал А. По-

---

[1] *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 176. Ср. еще в «Поэтике» (1919) Р. Леманна: «Всякое проводимое сравнение содержит целый ряд элементов созерцания, и если фантазия устремится за ними, эти элементы могут отвлечь от момента сравнения» (цит. по: *Виноградов В. В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 505, коммент.).

[2] Сын отечества. 1842. Ч. III. № 6. С. 36.

[3] Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 79.

[4] Там же. С. 66.

[5] Там же. С. 499.

тебня, тоже сопоставляя с ними гоголевские,— большое количество черт образа остается без употребления, не дает возможности заключать о соответственных чертах сравниваемого. Черты эти не остаются тем не менее без действия на слушателя. Они уравнивают ход его мысли с медленным течением мысли певца; они отвлекают от главного, успокаивают волнение, которое могло бы быть произведено этим главным»[1]. Замечательна мысль о художественном уравнивании картин второй части сравнения с главным в произведении. Для Гоголя самостоятельность этих частей, создающих вместе с другими «уводами» в сторону вторую сферу его мира, имела принципиальное значение.

Всеохватность гоголевского мира — в значительной мере результат действия этой сферы. Так, собственно фабульно-тематический диапазон «Мертвых душ» не так уж велик и не идет в сравнение с позднейшими русскими классическими романами. Целые социально-бытовые уклады не затронуты фабульным повествованием. Но они — так или сяк, боком или косвенно, в сравнении или вставном рассказе — в конечном счете вошли в его сюжет.

Среди героев «Мертвых душ», по слову автора, не присутствует представитель «сословия высшего, отдаленный всем и самой жизнью и образованием от того круга людей, который изображен в ⟨...⟩ поэме»[2]. (Предисловие ко второму изданию первого тома). Однако жизнь людей этого сословия не раз задета в «уводах» поэмы, и всякий раз — с изображением самых мелких вещественных подробностей. В первый раз — при сопоставлении Коробочки с аристократической дамою, «недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой...». Во второй — где Плюшкину противопоставлен гипотетический помещик, «кутящий во всю ширину русской удали и барства», и где описываются «его белые каменные домы с бесчисленным

---

[1] *Потебня А. А.* Указ. соч. С. 294. О роли второго члена в гомеровских сравнениях см.: *Фрейденберг О. М.* Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады») // Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946; об этом же — в ее письме к Б. Пастернаку в кн.: *Пастернак Б.* Переписка с О. Фрейденберг. N.— Y.: London, 1981. С. 249—250.

[2] Поэтому никак нельзя согласиться с Ф. Шольцем, который считает, что гоголевские сравнения «сдвинуты на периферию текста» (Scholz F. Homerische Vergleiche bei N. V. Gogol' und L. N. Tolstoj. Ein Beitrag zur Entsehungsgeschichte des Realismus in der russischen Literatur // Slavistische Studien zum IX Int. Slavistenkongress in Kiev, 1983. Köln — Wien, 1983. S. 514). См. нашу полемику с ним: IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 г. Материалы дискуссии. Литературоведение и лингвостилистика, Киев, 1987. С. 49.

множеством труб, бельведеров, флюгеров», рисуется «убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки» сад. И в третий — в «Повести о капитане Копейкине» с ее изображением дома вельможи с раззолоченными фарфоровыми вазами и серебряными лоханками.

В «Мертвых душах» нет описания повседневных хозяйственных поместных занятий. Но в сравнении черных фраков с мухами увидим подробное изображение работы подслеповатой ключницы вместе с почти энтомологическим описанием маневров мушиных эскадронов и мельчайших действий лапок мух в отдельности.

В поэме нет изображения каких-либо военных действий. Но в сравнении Ноздрева с идущим на приступ поручиком мы найдем картинку и из этой области.

В связи со списками крестьян являются развернувшиеся до диалогических сцен эпизоды беглой жизни дворового Попова и даже совсем далекие от общей тематики поэмы картины гулянья бурлацкой ватаги: «Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь...» И здесь же — описание портовой работы (как носильщики, «нацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох и пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом и крупой»), завершаемое картиной движения «бесконечного флота».

Гоголевское сравнение развертывается, как многоступенчатая ракета, все стремительнее уходящая из зоны притяжения фабульного ядра с каждой новой ступенью. Оторвавшись от него окончательно, одна из них сама становится центром притяжения и приобретает своих сателлитов и создает если и не целый свой мир, то, во всяком случае, носит в себе свою интригу и свой интерес. Рассмотрим это только на одном примере из «Мертвых душ», обозначая номером каждую очередную ступень сравнения. Начинается с Чичикова. «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое и широкое, (1) как молдаванские тыквы, (2) называемые горлянками, (3) из которых делают на Руси балалайки, (4) двухструнные легкие балалайки, красу и потеху (5) ухватливого двадцатилетнего парня, (6) мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на (8) белогрудых и белошейных (7) девиц, (9) собравшихся послушать (10) его тихострунного треньканья. Выглянувши, оба лица в ту же минуту спрятались».

Лицо сравнено с тыквой (1), и она сразу же зажила самостоятельной жизнью: получила более точное название (2) и породила из себя балалайки (3); однако так просто дело не кончилось, и тут же

рассказано, какие именно балалайки (4). Но и это не все — они запущены дальше и притянули к себе ухватливого парня (5), который сам мгновенно обрастает множеством качеств, втягивающих, в свой черед, в свою орбиту девиц (7), и не девиц вообще, а «белогрудых и белошейных» (8), вызвавших на свет — уже в свою очередь — картину посиделок или гулянья с тихим балалаечным треньканьем (9, 10). Излишне говорить, что о Чичикове, с которого все пошло, забыто с самого начала, и вопрос, насколько эта живая деревенская картина может иметь отношение к его кругозору, даже не ставится.

Можно было б показать, как эта вторая сфера, несмотря на меньшую вещную плотность, подчинена тем же законам странного и «чудесного» гоголевского мира. Но ее главная внутренняя задача — создание ощущения всеохватности.

6

Идея полного, всестороннего охвата мира или хотя бы Руси с годами все более увлекает Гоголя и к моменту начала работы над «Мертвыми душами» овладевает им совершенно. «Это были бледные отрывки тех явлений, которыми полна была голова моя,— писал Гоголь в 1836 г. о всем предшествующем своем творчестве,— и из которых долженствовала некогда создаться полная картина ⟨...⟩. Вещь, над которой сижу и тружусь ⟨...⟩ не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей «Мертвые души» ⟨...⟩. Это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в ней»[1].

При таких максималистских устремлениях вопросы жанра вставали особенно остро. Слово «поэма» есть уже в первых авторских сообщениях о работе. Из высказываний в «Учебной книге для русского юношества», над которой Гоголь работал после завершения первого тома «Мертвых душ», ясно, чем именно не устраивал его традиционный роман: «Он заключает также в себе строго и умно обдуманную завязку. Все лица, долженствующие действовать или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заранее автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. Всяк приход лица, вначале, по-видимому, незначительный, уже возвещает о его участии потом. Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя... Он летит как драма, соединенный живым

---

[1] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Л., 1952. Т. XI. С. 77. Ср. известные аналогичные высказывания в письмах ближайших лет. См. также авторское предисловие ко второму изданию первого тома «Мертвых душ».

интересом самих лиц главного происшествия, в которое запутались существующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развивать и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлеченье. Роман не берет всю жизнь, но знаменательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство»[1].

В собственном же сочинении Гоголя во множестве есть то, что является «не потому только, что связано слишком с судьбой самого героя», запечатлено слишком много «пролетающих мимо явлений», т. е. обычное фабульное движение осложнено в нем теми многочисленными уводами в сторону, о которых уже шла речь и которые, таким образом, приобретают в гоголевском мировоззрении принципиальное значение[2]. Сколько можно судить по материалам второго тома поэмы, этот принцип должен был получить в нем не меньшее развитие. Кроме своего «по праву», того, что законно принадлежит фабуле, Гоголь в страстном стремлении к всеохватности хочет усвоить себе как бы и все то, что лежит за пределами фабулы и еще дальше этих запределов: «Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синеет, все, что за лесом, все мое...»

Повествование Гоголя обладает особой, жгучей, неотрывной увлекательностью при чтении, о которой просто и хорошо сказал в свое время В. Розанов,— о том, что «мы, открыв случайно «Мертвые души», к какому бы нужному делу ни спешили, перевернем еще и еще страницу»[3].

Это гоголевское качество по ощущению и силе можно сравнить с увлекательностью стремительно катящейся фабулы романа-интриги (если это роман мастера такой интриги). Но гоголевская фабула не летит — уводы в сторону и особенности речевого построения (это в свое время хорошо показали Б. Эйхенбаум и В. Виноградов) сильно ее тормозят. И не интерес событий заставляет безотрывно следить за развитием повествования гоголевского читателя. Интерес этот в другом — в самом процессе предметного охвата.

Отмеченная структура гоголевского вещного мира (состоящая из плотного ядра и расширяющейся сферы) — структура не стати-

---

[1] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Л., 1952. Т. VIII. С. 481—482.

[2] Эта черта ощущалась присущей Гоголю изначально, что отмечалось уже в ранних пародиях на него. См.: *Виноградов В. В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 244, 282.

[3] *Розанов В. В.* Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. 3-е изд. СПб., 1906. С. 257.

ческая. Она внутренне напряжена, и направление этих внутренних сил — от центра к границам сферы. И читателя увлекает с собою воля и энергия этого движения, не считающегося, кажется, ни с чем и стремящегося лишь к одному: захватить в свою орбиту как можно больше вещей, запечатлеть, оставить на них след авторской формующей руки. Это движение апеллирует к одному из сильнейших чувств всякого читателя книг: заинтересованности в том, чтобы как можно большее количество вещей, сегментов, сфер окружающего мира было освещено лучом гениального ума. Возникает тоже интрига, но другая — *интрига всеохватности.*

7

Вон Италию видно, и Волга видна.

Б. Чичибабин

Две названные сферы и пронизывающая их интрига — *ближайшие* явления гоголевского мира. Дальше и выше над *интригой* всеохватности господствует *идея* всеохватности, расширяющая этот мир до пределов необозримых, обнимающая народы, времена и континенты.

Еще в ранней статье о преподавании географии детям Гоголь писал: «Множество мелких подробностей, множество отдельных государств может только в голове их уничтожиться одно другим. Гораздо лучше дать им прежде сильную, резкую идею о виде земли ⟨...⟩, проходить вначале разом весь мир, глядеть разом на все части света ⟨...⟩. Заметивши их в общей массе, они могут погрузиться глубже в каждую часть света».

Он дал немало картин, где моря и океаны, континенты и земли озираются с позиции надмирной и надвременной.

«Лежит и расстилается великое Средиземное море, и с трех разных сторон глядят в него: палящие берега Африки с тонкими пальмами, сирийские голые пустыни и многолюдный, весь изрытый морем, берег Европы ⟨...⟩. Раскинула вольные колонии веселая Греция. Кишат на Средиземном море острова, потопленные зелеными рощами ⟨...⟩. Корабли, как мухи, толпятся близ Родоса и Корциры...» («Жизнь»).

«Раздался всемирный горизонт, огромным размахом закипели движенья Европы, понеслись вокруг света корабли, двинув могучие северные силы. Осталось пусто Средиземное море ⟨...⟩. Глядят пустынно на всем пространстве Италии ее наклонные башни и архитектурные чуда...» («Рим»).

Эта позиция, или идея, образует третью из концентрических сфер гоголевского мира. Она гораздо более обширна и обнимает

первые две, которые находятся где-то внизу, на земле. Но своей «звездностью» она дает этим двум их истинный масштаб.

На изображение само́й сферообразующей авторской позиции Гоголь неистощим. Это и окошко, «к которому приставивши глаз поближе, можно увидеть весь мир», и взгляд из «прекрасного далека», и «из уносящей вдаль перспективы», откуда видно «во все стороны света».

Проблема позиции — кардинальная философская и научная проблема. «Мы сознаем искажение, вносимое в царство природы нашей узкой точкой зрения, с которой мы наблюдаем ее, и стараемся поместиться так, чтобы исключить это искажение — так, чтобы наблюдать то, что в самом деле есть. Но это тщетное стремление. Куда бы мы ни поставили нашу камеру, фотография необходимо оказывается двумерным изображением, искаженным соответственно законам перспективы»[1]. Гоголь страстно протестовал против этой художественно-зрительной необходимости и постоянно рвался за пределы как самим собой установленной точки зрения, так и законов перспективы вообще, стремясь совместить «микроскопическое» и «телескопическое» видение.

Это стремление хорошо видно из гоголевских характеристик трех современных историков. Как часто бывает у Гоголя, эта характеристика имеет очень косвенное отношение к реальным лицам, но является отчасти автохарактеристикой и отчасти выражением изобразительных идеалов Гоголя. Шлецер «хотел одним взглядом обнять весь мир, все живущее». В противоположность ему Миллер исследует все «спокойно, поочередно», «с ясной подробностью». И от обоих отличен Гердер, который все «видит уже духовными глазами», «его мысли все высоки, глубоки и всемирны», «у него владычество идеи вовсе поглощает осязательные формы». Идеальным, по мысли Гоголя, был бы историк, соединивший все три манеры.

У Гоголя нет плавных переходов от одного способа изображения к другому, как и господствования того или этого. Картины, рисованные с высоты птичьего полета, всего более окрашены личной авторской эмоцией, но зато описания пристально-дробные заряжены огромной силой пластической изобразительности. По интенсивности и напряженности авторского чувства одни стоят других. В развертываемой автором мировой шахматной партии единая сила надмирного взгляда равна силе мелочного изображения, как мощь ферзя равна раздробленной силе всей линии пешек.

Это те противоречия гоголевского стиля, которые Белинский считал «важным недостатком» — «из поэта, из художника силится

[1] *Эддингтон А.* Философия астрофизики. Пг., 1923. С. 74.

автор стать каким-то пророком и впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм»[1]. С историко-литературной точки зрения эти противоречия уже давно обозначались как «сочетание романтического взгляда на жизнь с реальной вырисовкой ее деталей»[2]. Но это противоположение выходит за рамки чисто историко-литературные, оно вырастает до размеров философской антиномии, так и не примиренной в душе Гоголя.

«Звездная» и «земная» сферы и породившие их позиции открыто и ярко противостоят друг другу как равно сильные. И эти две исключающие позиции только вместе — по принципу дополнительности — могут дать представление как о вещно-пространственном, так и о смысло-идеологическом самоощущении Гоголя в мире.

1984

---

[1] Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953. С. 216.

[2] *Котляревский Н. А.* Николай Васильевич Гоголь. СПб., 1903. С. 210.

СЛОВО И ПРЕДМЕТ В СТИХЕ НЕКРАСОВА*

> В начале 1920-х ⟨...⟩ Вольпе прибежал к Вячеславу Иванову: «Вот Некрасов — замечательный, несправедливо забытый поэт».— «Вы думаете, несправедливо?..» — задумчиво спросил Вячеслав Иванов.
>
> *Л. Гинзбург*

> Муза мести и печали все-таки сильна, а где сила, страсть, там и поэзия.
>
> *В. Розанов*

«С тех пор, как прошел через русскую литературу своими неровными, часто неверными шагами этот загадочный человек с горящими глазами и преклоненной головой, нет покоя в русской литературе, нет для него отведенного уютного места в ней, и если одни называют его большим поэтом, то другие возражают словом: гений, а третьи — словом: бездарность. Трудно себе представить, сквозь какой строй самых искренних восклицаний, удивления, негодований, любви и непонимания прошел при жизни и после смерти Некрасов»,— писал Ю. Тынянов в 1912 или 1913 году[1]. Лет через десять он скажет: «споры вокруг Некрасова умолкли — он признан, по-видимому, окончательно»[2]. Это оказалось не то чтоб совсем так. Внутренняя полемика с прежней критикой доселе окрашивает многие работы. К. Чуковский вплоть до 60-х годов, в том числе и в известной книге «Мастерство Некрасова» (где сняты наиболее острые и свежие формулировки книг ранних), продолжал доказывать, что Некрасов — великий поэт и мастер. Но в целом в работах последнего полувека утвердился панегирический тон. Он предопределялся уже самой тематикой и подходом. В литературе ни об одном русском писателе нет такой гигантской диспропорции между исследованиями о реальных проблемах творчества, поэтики и статьями и книгами, озаглавленными: «Карающая лира», «Поэзия труда и борьбы», «Поэт мечты народной», «Женская доля в творчестве Не-

---

* Статья написана на основе докладов, прочитанных в МГУ (излож. см.: Вопросы языкознания. 1973. № 3. С. 153), и Тюбингенском (1987) и Мичиганском (1990) университетах.

[1] *Тынянов Ю. Н.* Некоторые черты поэзии Некрасова (Архив В. А. Каверина).

[2] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 18.

красова», «Поэт крестьянской (революционной) демократии» (десятки), «Великий поэт революции» и т. п., и т. п. А. Белый проницательно обозначил типические темы этого рода на ближайшие три четверти века: «Я могу далее связать взгляд Некрасова на русскую деревню с идеологией его времени, ⟨...⟩ я могу связать идеологию Некрасова с общественными противоречиями эпохи, ⟨...⟩ объяснить его психологию психологией «кающегося дворянина-помещика» или же психологией «интеллигента», ⟨...⟩ представителя оторванной от народа либеральной интеллигенции и осветить этот пессимизм чуждостью для Некрасова пролетарского мироощущения»[1]. Но в этом случае, замечал А. Белый, «я буду иметь дело не с Некрасовым-лириком, а с Некрасовым-публицистом; анализируя так, я не увижу поэта»[2].

Кроме известных работ С. А. Андреевского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, К. И. Чуковского, К. Шимкевич, В. В. Гиппиуса, а в последнее время Б. О. Кормана, затруднительно назвать какие-либо общие сочинения о поэтике Некрасова. Из частных работ больше всего посвящено проблемам жанра, сюжета и композиции, конфликту, меньше — стиху и языку. Почти ничего — проблеме вещного мира Некрасова.

1

Всякий художник говорит на вещном «языке» своей эпохи. Однако подчиненность предметным ее формам различна. Одни писатели не очень внимательны к вещному облику современности, заслоняемому и даже подавляемому в их художественном мире задачами, полагаемыми неизмеримо более существенными. Этому — сущностному — типу художественного мышления противостоит другой — формоориентированный. Художники, ему принадлежащие, чутко реагируют на текучие, постоянно меняющиеся вещные и ситуационные формы жизни своего социума[3].

Это не значит, что у писателей сущностного видения нет запечатленных примет современной вещной жизни — например, таких живых ее выражений, как мода. К моде был внимателен Достоевский[4]. «Многие из атрибутов блоковской демонической женщины»,

---

[1] *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 243. В одном теоретик символизма ошибся, предполагая возможность темы «Отношение к смерти Некрасова, мировых лириков, Канта, Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше и т. д.». Подобными темами не интересовался никто.

[2] Там же.

[3] Подробно см. раздел «Два типа литературного мышления» в нашей работе «Предметный мир литературы» // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 275—280.

[4] См. статью «Внешнее» Достоевского» в наст. книге.

писала Л. Я. Гинзбург, «шлейфы, духи, шелка, мех, перья, вуаль, узкие ботинки ⟨...⟩ непосредственно связаны с модами 900-х годов». Но, как точно замечает она здесь же, «в то же время все это вынесено за пределы повседневной реальности»[1].

У поэтов формоориентированного восприятия вещь приближена к своему изменчивому бытию. Однако и среди них, иные из которых отличаются удивительной предметной точностью и наблюдательностью (Фет), Некрасов занимает особое место.

Много писалось о близости Некрасова к натуральной школе, физиологическому очерку. Для формирования его поэтики, однако, важнее его связь с фельетоном, водевильными куплетами, романсами, журнальными сатирами, нарождающимся новым жанром — сценами.

Уже в первых известных нам стихотворных фельетонах Некрасова «Провинциальный подьячий в Петербурге» (1840) и «Говорун» (1843), восходящих к водевильным куплетам («водевильная болтовня о том о сем, а больше ни о чем», по слову Белинского[2]) и до предела насыщенных современными реалиями, упоминаются первая в России железная дорога Петербург — Павловск, оркестр в ресторане Палкина, только что проведенное газовое освещение, выставленные на Невском дагерротипы, еще не потерявшие впечатления новизны гранитные сфинксы, поселенные на набережной Невы, движущийся манекен в витрине «завивщика», появившиеся в обилии книги с политипажами, демонстрируемое в одном из балаганов чучело кита и проч. Как писал в примечании к «Говоруну» сам автор, «в этой пьесе дело наполовину идет о мелочах, занимавших тогдашнюю петербургскую публику».

Современность, более того: злободневность, еще более: сиюминутность — черты водевиля, куплетов, стихового газетного и журнального фельетонов, памфлета, «сатиры». В стихах Некрасова, выполненных в этих жанрах или связанных с ними генетически, найдем сведения о новейших театральных постановках, знаменитых актерах, музыкантах, художниках, политических деятелях, ценах, модах («жилеты, шелком шитые, недавно // Вошли в большую моду» — «Новости. Газетный фельетон. 1845») и даже именах портных (герой «Чиновника» платье заказывает у Кинчерфа — «тогдашнего портного средней руки», делает примечание автор), правительственных распоряжениях, новых танцах, погоде, клубах.

---

[1] *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 269.
[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М. 1955. Т. VII. С. 8.

Обращение к современности в ее сиюминутном обличье было принципиальным.

Мне в трактире бьющий стекла
Купеческий сынок в пятнадцать лет
В сто тысяч раз важнее Фемистокла
И всех его торжественных побед!

В полемике с А. В. Дружининым Некрасов, разделяя писателей «на два рода» — рисующих человека «без отношения к месту и времени» и других, «которые не могут иначе понять и изображать человека, как в данной обстановке»[1], себя, несомненно, относил к «другим».

Некрасов менялся, расширялся и осложнялся его идеологический диапазон, но внимание к современности в ее вещно-ситуационной конкретности навсегда осталось одной из главных особенностей его поэзии — «неизгладимая печать увлечений миражной жизнью легла на его произведения то желчными пятнами, то — увы! — отзывами пошлых водевильных куплетов»[2]. «Водевильный склад ⟨...⟩ сохранился у него до последних дней»,— замечал Н. Страхов[3], а в одном из писем выражался еще более определенно: «Меня не могло не удивлять господство узкой теории, требовавшей служения современной минуте»[4]. Статья В. Г. Авсеенко называлась «Поэзия журнальных мотивов». Неиссякаемое устремление к злободневной современности, став составной частью ви́дения Некрасова, имело и теневую сторону. Ни у кого из русских писателей, кого мы числим в ранге великих, нет такого количества слабых, написанных «на тему» и «по поводу» произведений, как у Некрасова (разве что у Твардовского и Маяковского, но советская литература — дело особое). Всплывает имя Чехова — но это не совсем то. Среди ранней поденщины Чехова встречаются настоящие шедевры юмористики, вроде «Смерти чиновника» или «Хамелеона», оставшиеся в литературе; к тому ж после нескольких первых лет он навсегда оставил эти жанры. Некрасов же продолжал писать свои вполне средние фельетонно-злободневные стихи и после «Рыцаря на час», «Размышлений у парадного подъезда» и одновременно с работою над «Кому на Руси жить хорошо». Как если б Чехов после «Дамы с собачкой» вдруг написал что-нибудь вроде своего «Руководства для желающих жениться» или «Современных молитв». «Сатириче-

---

[1] Из письма В. П. Боткину // Переписка Н. А. Некрасова в двух томах. М., 1987. Т. 1. С. 193.

[2] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 492.

[3] *Страхов Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 144.

[4] Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского. СПб., 1883. С. 174.

ские произведения Некрасова — богатая добыча для его противников,— замечал современный критик,— склад материалов для нападений на его стих, на его манеру, на его тенденциозность»[1].

В журнальной статье (в тогдашнем значении слова) факт важен сам по себе, а не как непременно художественно преобразованный. В стихи Некрасова, ориентированные на журнал, фельетон, попадают ситуации, вещи, не несущие на себе след формующей руки поэта. Не потому, что это рука не художника, что она слаба, вяла, равнодушна,— нет, она тверда, нервна, отзывчива. Но Некрасов полагал возможным и в зрелые годы печатать стихотворения, ориентированные на такой нетрансформированный факт, если он был важен, показателен, нужен с точки зрения общественной борьбы. Его стихи переполнены политическими намеками, оценками, наблюденьями, дидактикой, изложением т. н. передовых мыслей — зачастую в самой прямой, прозаической форме.

Вообще в бельэтаже сияло
Много дам и девиц красотой.
Очи чудные так и сверкали,
Но кому же сверкали они?
Доблесть, молодость, сила пленяли
Сердце женское в древние дни.
Наши девы практичней, умнее,
Идеал их — телец золотой,
Воплощенный в седом иудее...

(«Балет»)

Еще добром должны мы помянуть
Тогдашнюю литературу,
У ней была задача: как-нибудь
Намеком натолкнуть на честный путь
К развитию способную натуру...
Хорошая задача! Не забыл,
Я думаю, ты истинных светил,
Отметивших то время роковое:
Белинский жил тогда, Грановский, Гоголь жил,
Еще найдется славных двое-трое —
У них тогда училось все живое...

(«Медвежья охота»)[2]

---

[1] *Арсеньев К. К.* Критические этюды по русской литературе. СПб., 1888. Т. 2. С. 32.

[2] И, как это часто бывает у Некрасова, здесь же, через три стиха, посвященные Белинскому знаменитые строки большой лирической силы:

Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!

Вопрос о нецельности и неравномерности текста большого поэта, особенно актуальный для литературы советских десятилетий (обращаясь уже к упомянутому имени, вспомним «Страну Муравию»), впервые встает именно при изучении творчества Некрасова.

Если к подобным строкам добавить разного рода повествовательные связки типа:

Дедушка кстати солдата
Встретил, вином угостил,
Поцеловавши, как брата,
Ласково с ним говорил,—

(«Дедушка»)

то даже в зрелом творчестве Некрасова наберется немало строк, напоминающих стих только рифмою и метром.

Все это давало легкую поживу как его хулителям, издавна использовавшим прием прозаического пересказа некоторых некрасовских стихов, от которого те мало что теряли[1], так и хвалителям, извлекавшим из таких стихов ясно выраженные политические формулы, заучивавшиеся наизусть в кружках, далеких от искусства, или какую-нибудь «теорию трудовой стоимости в стихах»[2].

Прозаические (т. е. поэтически не деформированные) темы, идеологемы, ситуации оказались явлением обоюдоострым. Прозаизация была связана с величайшими достижениями Некрасова-поэта (см. §4), и она же некоторым стихам препятствовала подняться до уровня поэзии. Это и были «те фальшивые ноты, без которых не обходится почти ни одна страница его стихов»[3]. Некрасов понимал это не хуже своих критиков, но настаивал на своем на них праве: «Прежде всего выговариваю себе право, может быть иногда *на рутинный и даже фальшивый звук, на фразу,* то есть буду говорить без оглядки, как только и возможно говорить искренно»[4]. В предсмертном автобиографическом наброске он писал: «Поворот к правде, явившийся отчасти от писания прозой, кри⟨тических⟩ ст⟨атей⟩ Белинского, Боткина, Анненкова и др⟨угих⟩»[5]. Оба фактора, за которыми признается решающая роль,— внепоэтические. На роль великих друзей Некрасова в формировании у поэта жестких социально-политических доктрин не раз с большим удовлетворением указывалось в советском литературоведении. Чернышевский «вел

[1] Чуковский замечал об этом приеме, примененном С. А. Андреевским, который изложил отрывок из «Княгини Волконской» «в виде прозы, чуть-чуть переставив слова», «что стихи не пострадали нисколько, пожалуй, даже выиграли в ясности и полноте» (*Чуковский К.* Некрасов как художник. Пг., 1922. С. 58; то же: *Чуковский К.* Некрасов: Статьи и материалы. Л., 1926. С. 178).

[2] *Покровский М. Н.* Н. А. Некрасов // Н. А. Некрасов. М., 1929. С. 122.

[3] *Страхов Н. Н.* Указ. соч. С. 135.

[4] Письмо Л. Н. Толстому. 31 марта 1858 // Переписка Н. А. Некрасова. Т. II. С. 45.

[5] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1953. Т. XII. С. 24.

борьбу против пассивных чувств и настроений в поэзии Некрасова 〈...〉 за ее активные чувства»[1], Добролюбов тоже «боролся против элегическо-пассивной психологии»[2]. Будущие исследователи покажут зависимость пиков и спадов этих качеств его поэзии от характера отношений с революционными демократами, с одной стороны, и Тургеневым, Дружининым — с другой.

А. В. Дружинин в статье 1856 г. разделял поэзию Некрасова на «временно-дидактическую» и включающую «свободное творчество и всесторонность создания», «певца» и «памфлетиста и сатирика»[3]. Ю. Николаев (Ю. Н. Говоруха-Отрок) видел в Некрасове два лика: «Некрасова-поэта» и «Некрасова-версификатора на гражданские темы»[4]. Со страстным противопоставлением одного Некрасова другому выступил в своих знаменитых лекциях о современной русской литературе (вышедших через год, в 1893 г., отдельной книгой) Мережковский: «Некрасов иногда становится на точку зрения, чуждую великому и свободному искусству, утилитарную, исключительно экономическую, и тогда его поэзия превращается в холодную прозу, его могучая лирика — в журнальную сатиру. Именно это служение злобе дня, т. е. слабую сторону Некрасова, превозносили наши реалистические критики. Они совершенно упустили из виду, что есть другой Некрасов — великий и свободный поэт, 〈...〉 Некрасов, верующий в божественный и страдальческий образ распятого Бога 〈...〉. Он тоже имеет силу, как Достоевский и Л. Толстой, любить русскую землю мировою, всечеловеческой любовью. 〈...〉 Он далек от мелких насущных вопросов жизни, от злобы дня, от цифр и деловой статистики. Поэт достигает великой красоты, служит ей бескорыстно, как Пушкин, как Лермонтов, как служили и будут ей служить все истинные поэты на земле»[5]. Двойственное в мире Некрасова — поэтическое, просветленное и «грубый протоколизм» «нашей бедной действительности» отмечал А. Басаргин[6]. Чрезвычайно важны собственные слова Некрасова в письме к В. П. Боткину, обнажающие эту двойственность его мироощущения: «Ты и Тургенев еще и тем мне милы и дороги, что только вы знаете и умели понять, что во мне было всегда два человека — один официальный,

---

[1] *Верховский Г. П.* Новое время — новые песни. (Об идейно-психологическом повороте в жизни и поэзии Н. А. Некрасова) // Статьи и материалы. Ярославль, 1968. Вып. II. С. 112.

[2] Там же. С. 113.

[3] *Дружинин А.* Стихотворения Н. Некрасова. М., 1856 // Некрасовский сборник. IV. Л., 1967. С. 244—266.

[4] Моск. ведомости. 1893. № 7.

[5] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVIII. С. 237—239.

[6] *Басаргин А.* Поэзия Н. А. Некрасова. М., 1902. С. 27—29.

вечно борющийся с жизнью и ее темными силами, а другой такой, каким создала меня природа. Этого-то второго человека, я убежден, ты любишь во мне и ценишь, и за то тебе спасибо»[1].

2

Однако пристальное вниманье к злободневным событиям, сугубо современным ситуациям и реалиям сохранилось у Некрасова навсегда, став чертою его зрелой поэтики. Трудно назвать в русской литературе другого поэта, у которого в лирическое стихотворение с такой легкостью и свободой входили бы упоминания о ценах, модах, слухах, уличных происшествиях. «Водевильно-александринские пошлости оскверняют его высокую поэзию»,— считал А. Григорьев[2]. Конечно, позже черта эта сильно трансформировалась. Злободневность, запечатленная пером фельетониста-водевилиста, превращалась в современность, увиденную зрелым журнальным бойцом, тактиком общественной борьбы; вглядыванье в реалии обыденного быта превращалось во внимание к социальному бытию.

Социальность Некрасова — одна из излюбленных тем советского литературоведения. Но, как правило, исследователей интересуют соотношение «типических обстоятельств и среды», «характер взаимоотношения человека со средой», «конфликт между героем и средой»[3]. Эти категории (если их принимать вообще) характеризуют верхние уровни художественной системы писателя. Меж тем, ежели какую-либо черту мы готовы счесть доминантной, надобно поглядеть, проявляется ли она на нижних уровнях художественной системы. Обнаруживается ли социальность на уровне художественного предмета?

Предмет, выступающий прежде всего в качестве социального знака, в полной мере заявил о себе в творчестве шестидесят-

---

[1] Переписка Н. А. Некрасова. Т. 1. С. 233. Ср. у Л. Толстого в его письме к Некрасову от 2 июля 1856 г.: «Ваши последние стихи мне нравятся, в них грусть, то есть любовь, а не злоба, то есть ненависть. А злобы в путном человеке никогда нет, и в вас меньше, чем в ком другом. Напустить на себя можно, можно притвориться картавым, и взять даже эту привычку» (Переписка Н. А. Некрасова. Т. 2. С. 38).

[2] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 479.

[3] *Гин М. М.* Принципы изображения действительности. Характер и среда. // Гин М. М. О своеобразии реализма Некрасова. Петрозаводск, 1966. С. 11—13, 35. Достоинства поэта в этой системе ценностей видятся «в четкости социального мышления и гениальной чуткости к социальным противоречиям, в демократизме и резких обличениях феодально-крепостнического и капиталистического гнета» (*Гин М. М.* Социалистические мотивы в наследии Н. А. Некрасова. // О Некрасове: Статьи и материалы. Ярославль, 1971. Вып. III. С. 26.).

ников, и раньше всего в жанре сцен. В таких произведениях, как, например, «Ночь под светлый день» (1859) Н. В. Успенского, «Мирные сцены из военного быта» (1861) Н. И. Наумова, «Уличные сцены» (1862) В. А. Слепцова, «В балагане. Ярмарочные сцены» (1865) Г. И. Успенского, «В Петергофе. Летние сцены» (1866) Ф. М. Решетникова, отдельные эпизоды, картины, диалоги не связаны никакой формальной сюжетной связью (например, единым рассказчиком или героем), но вводятся как бы по праву самого их возникновения. В лавках торгуют, в конторе идет спевка, подъезжает конка или экипаж, в кухне готовят угощенье для разговенья, на углу стоит нищий, в трактире пьют, франт-писарь с унтер-офицерской дочкой беседует... Сцены (а с 70-х годов — сценки) — это не изображение внутреннего мира героев или авторская рефлексия по поводу изображенного, но эпизод социальной жизни, остановленная картина социального быта: действие обычно происходит в людном (как стали говорить позже — общественном) месте — на улице, в трактире, в лавке, на ярмарке, на постоялом дворе. Главное место занимает диалог, авторский комментарий минимален, вещный набор ограничен. Поэтому такую важную роль играет каждая вещь как социальный знак. Авторы сцен работали параллельно с Некрасовым; он печатал их в своих журналах. «Сценочность» некоторых текстов Некрасова бросается в глаза.

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.
⟨...⟩

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой...
(«Утро»)

Обычные виды ⟨...⟩.
Обычные встречи: обоз без конца ⟨...⟩.
Солдатики! Жидкий безусый народ ⟨...⟩.
Доносятся горькие стоны...
Подняв кулаки над спиной ямщика,
Неистово мчится фельдъегерь. ⟨...⟩
Обычные[1] сцены: на станциях ад —
Ругаются, спорят, толкутся.
«Ну, трогай!» Из окон ребята глядят,

[1] Одно из самых типичных для сцен (еще более — для сценок) явление — подчеркивание обычности, привычности обстановки, ситуации: «Трактир с *обыкновенною* обстановкой» (*Волгин И.* Сцены из купеческого быта. // Гудок. 1862. № 47).

Попы у харчевни дерутся;
У кузницы бьется лошадка в станке...

(«Княгиня М. Н. Волконская»)[1]

И, как и в сценах 60-х годов, всякая вещь у Некрасова репрезентирует социальный уклад, общественную принадлежность ее владельца, нацелена на вызывание вполне определенных эмоций. Владелец «роскошных палат» всегда мерзавец, а крестьянин, мастеровой, честный труженик живет всегда в «обстановке убогой».

В стихотворении «Плач детей» такие обыденные вещи, как стены, окна, двери, потолки, становятся социально знаковыми, потому что они входят во второй член противопоставления, где первый — «поля и нивы золотые», которых не видят несчастные дети, узники фабричных стен. Церковь — не только место вознесенья молитвы, она — символ тяжести русской жизни:

Темны просторного храма углы;
Длинные окна, то полные мглы,
То озаренные беглым мерцаньем,
Тихо колеблются с робким бряцаньем.
В куполе темень такая висит,
Что поглядеть туда — дрожь пробежит!
С каменных плит и со стен полутемных
Сыростью веет: на петлях огромных
Словно заплакана тяжкая дверь...

(«Свадьба»)

Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей.

(«Тишина»)

Некрасов — видимо, единственный из лирических поэтов XIX в., у кого социальность предметного мира проявилась в такой степени (мы не берем так называемую «некрасовскую школу», состоящую из его эпигонов, или поэтов третьего ряда, или тех и других вместе)[2].

---

[1] Любопытные соображения по поводу этого типа композиции (правда, без связи со сценочностью), называемого автором «мгновенной перспективой», находим в статье Г. Дудека: Dudek G. Die Kompositionsformen in der frühen Lyrik N. A. Nekrassows / Zeitschrift für Slawistik. 1956. Bd. I. H. 3. S. 91. Ср. сделанные на основе другой категории — «поэтического монтажа» — интересные наблюдения над композицией «Коробейников» и «Современников» в ст. М. Брауна: Braun M. Nekrassows Kompositionstechnik. Die Welt der Slaven. XI. № 1—2. 1966.

[2] «Некрасов открыл в нашей поэзии новую струю ⟨...⟩ Эта новая струя — есть реальный и социальный элемент в его поэзии» *(П⟨ятковский⟩ А.* Стихотворения Н. Некрасова. // Книжный вестник. 1861. 31 дек. № 24. С. 435—436).

3

Особенно резко это качество бросается в глаза в некрасовском пейзаже. Этот вид описания, в отличие от изображенной рукотворной обстановки (улицы, дома, интерьера), — традиционно внесоциальная категория, связанная с красочно-пластической предметностью. Но таковою она была — до Некрасова. Его пейзажи всегда содержат детали, переводящие их в социальную плоскость.

Вот пример как будто чисто изобразительного пейзажа в «Псовой охоте»:

Стало светать; проезжают селом —
Дым поднимается к небу столбом. ⟨...⟩

Вот поднимаются медленно в гору.
Чудная даль открывается взору:

Речка внизу под горою бежит,
Инеем зелень долины блестит,

А за долиной, слегка беловатой,
Лес, освещенный зарей полосатой.

Однако и в него походя, легко вторгается деталь из социальной сферы — без боязни перебить эту удивительно чистую по краскам картину:

Гонится стадо, с мучительным стоном
Очеп скрипит *(запрещенный законом)...*

Но эта чуть иронически поданная деталь эмоционально нейтральна (редкий случай). Обычно подобные сопроводительные подробности создают резкий отрицательно-экспрессивный ореол — нищеты, угнетения, произвола, гибели.

Каждое дерево ветви повесило,
Каркает ворон над белой равниною,
Нищий в деревне за дровни цепляется.
Этой сплошной безотрадной картиною
Сердце подавлено, взор утомляется.

(«Пожарище»)

Вот как будто нечто приятное:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.

Но все это, конечно, обман, внешняя сторона:

А по бокам-то все косточки русские...

(«Железная дорога»)

С окружающей нас нищетою
Здесь природа сама заодно.

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые сонные галки,
Что сидят на вершине стога;

Эта кляча с крестьянином пьяным,
Через силу бегущая вскачь
В даль, сокрытую синим туманом,
Это мутное небо... Хоть плачь!

(«Утро»)

Эти детали встраиваются в общую унылую природную картину, усиливая тоску еще. А если таких деталей нет, то они подразумеваются, они — непременная подоснова любого российского пейзажа.

Одело солнце сетью чудной
Дворцы, и храмы, и мосты,
И нет следов заботы трудной
И недовольной нищеты!
Как будто появляться вредно
При полном водворенье дня
Всему, что зелено и бледно,
Несчастно, голодно и бедно,
Что ходит, голову склоня!

(«Несчастные»)

Не только солнце — автора не обманывает и прекрасная лунная ночь. Один из лучших некрасовских пейзажей (в стихотворении «Рыцарь на час») завершается подобным же образом:

Все доступно довольному взору...
Не сожмется мучительно грудь,
Если б даже пришлось в эту пору
На родную деревню взглянуть:
Не видна ее бедность нагая!

Так же строятся пейзажи и в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Леса, луга поемные,
Ручьи и реки русские
Весною хороши.
Но вы, поля весенние!
На ваши всходы бедные
Невесело глядеть!

⟨...⟩

Уж налились колосики,
Стоят столбы точеные,
Головки золоченые,

Задумчиво и ласково
Шумят. Пора чудесная!
«Ой, поле многохлебное!
Теперь и не подумаешь,
Как много люди божии
Побились над тобой ⟨...⟩
Не столько росы теплые,
Как пот с лица крестьянского
Увлажили тебя!..»

В некрасовский пейзаж вторгаются то жандарм («Перед дождем»), то поднявший кулаки фельдъегерь, то стоны матерей новобранцев («Княгиня М. Н. Волконская»). Поистине, «что бы ни рисовал поэт, мужик прорывает полотно и высовывает свою голову»[1].

В этом соседстве и под напором всепоглощающей уныло-скорбной эмоции отрицательно-экспрессивный характер приобретают и картины природы, традиционно в русской поэзии связанные с чувством раздолья, широты, размаха. «Ширь поднебесная», белая снежная равнина, волжские просторы, золотые нивы — у Некрасова это та огромная арена мучений, где «бедная баба из сил выбивается», стонут бурлаки, едут «в промерзлой овчине» мужики. Да и сама ширь — это или «равнина безлесная», где «солнце нещадно палит», или равнина «унылая», над которой «как мать над сыновней могилой, стонет кулик», или сожженные солнцем нивы, иль земля «в белом саване смерти» («В полном разгаре страда деревенская», «На Волге», «Балет», «Саша», «Уныние»).

Чистое, беспримесное наслажденье природой в мире Некрасова невозможно; чуть возникнув, оно тотчас становится предметом удивленно-оправдательной рефлексии:

Далекий свод небес, усеянный звездами,
Нам кажется, простерт с любовию над нами;
Любуясь месяцем, оглядывая даль,
Мы чувствуем в душе ту тихую печаль,
Что слаще радости... Откуда чувства эти?
Чем так довольны мы?.. Ведь мы уже не дети!
Ужель поденный труд наклонности к мечтам
Еще в нас не убил? ⟨...⟩
⟨...⟩ И лучше поскорей
Судьбе воздать хвалу, что в нищете своей,
Лишенные даров довольства и свободы,
Мы живо чувствуем сокровища природы,
Которых сильные и сытые земли
Отнять у бедняков голодных не могли...

(*«За городом»*)

Восхищенье, любованье природою (камыши, волны, «стаи белых птиц», «синий бесконечный лес», «месяц над прудом») возможно

[1] *Сакулин П. Н.* Н. А. Некрасов. М., 1928. С. 36.

только в идеале или в прошлом лирического героя; в настоящем — все иное:

Прибрежных птиц знакомый крик
Зловещ, пронзителен и дик,
И говор тех же самых волн
Иною музыкою полн!

(«На Волге»)[1]

В пародии на Фета («Лето», 1854—1855) Некрасов вышучивает поэтическую конкретность фетовского предметного изображения, скрупулезность, точность наблюдений («по утрам продолжительны росы»), фиксацию запахов, звуков, сталкиванье разнокачественных ощущений (голос «словно пахнет грибами»). Но главное — все это складывается в стихотворение, построенное как самодовлеющий лирический пейзажный этюд, ничего, кроме изображения смены состояния природы и чувств автора по этому поводу, не содержащий. От такой лирики Некрасов был очень далек.

Недаром для Некрасова «самый трудный род поэтических произведений — это те произведения, в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картина, обозначенная двумя-тремя чертами»[2].

Обязательность социальной позиции — при неизбежных издержках — в лучших вещах Некрасова оказывала высокое влияние на стихи о природе. Чувство человеческой причастности и вины пред живым позволило ему нарисовать картины гибели леса в поэме «Саша», исполненные тоски и мрачной силы.

Из перерубленной старой березы
Градом лилися прощальные слезы
И пропадали одна за другой
Данью последней на почве родной. ⟨...⟩
Трупы деревьев недвижно лежали;
Сучья ломались, скрипели, трещали,
Жалобно листья шумели кругом.
Так, после битвы, во мраке ночном
Раненый стонет, зовет, проклинает.
Ветер над полем кровавым летает —
Праздно лежащим оружьем звенит,
Волосы мертвых бойцов шевелит!

---

[1] Такое любованье есть у раннего Некрасова, но это столь на него непохоже, что исследователи в это не верят. Так, живые поэтические картины охоты в «Псовой охоте» (1846) некоторые авторы считают пародийными и снижающими. (См. комментарий К. Чуковского в Полном собрании сочинений и писем Некрасова.— М., 1948. Т. 1. С. 524—525, а также: *Бухштаб Б. Я.* Сатира Некрасова в 1846—1847 гг. // Некрасовский сб. М., 1960. Вып. 3. С. 22—26.)

[2] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. IX. С. 205.

Это ощущенье погубленных деревьев как *трупов,* а вырубки как поля жестокого боя (выше: «Враг уже мертвого топчет героя») особенно впечатляет теперь, на фоне нашей вялой «экологической» поэзии.

Сострадающим взглядом посмотрел он на привычное «хозяйственное» убиение животных и их мучительство безжалостной «рукой человека».

Гонят стадо гусей на убой.

(«Утро»)

Под жестокой рукой человека,
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача. 〈...〉
И уж бил ее, бил ее, бил!
Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,
Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела... (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).

(«О погоде»)

Пейзажей у Некрасова много. Но замечательный их мастер, нарисовав картину, всякий раз тут же как бы спохватывается: не слишком ли она безмятежна? идиллична? далека от нужд страдающего народа?

У Некрасова нет тютчевского философского и фетовского или тургеневского бескорыстно-созерцательного восприятия природы. Если это приятие или восхищение, то оно — не освобожденное любованье, но стремление — почти прагматическое — на этом «врачующем просторе» заглушить «музыку злобы» в этой душе («Тишина», «Надрывается сердце от муки»), душе «гения уныния» (Чуковский).

Пародируя Фета, сам Некрасов в пейзажах был не менее конкретно-предметен. Но на его стиховых пейзажах всегда лежит убегающая тень высокого облака поэтической традиции. Прочие сегменты описания предлежащего мира от нее более свободны. В изображение внешней сферы существования некрасовских извозчиков, литераторов, солдат, купцов, мужиков попадали детали, дотоле в поэзию не проникавшие. «Красноречивым гигиенистом» назвал С. Андреевский автора «О погоде», и это так и было. Он — первый из русских поэтов, изобразивший полноту вещной жизни человека в ее неиерархической целостности, с ее обыденными делами, домом, сырыми подвалами, грязными онучами и новыми липовыми лаптями, хлебом с мякиной и хлебушком ржаным, кваском и совсем не кваском.

Для русской прозы после натуральной школы это было не ново. Стих тоже двигался в этом направлении — многое уже было у Пушкина. Но, в отличие от автора «Евгения Онегина» с его утверждением поэзии обыденной жизни («морозной пылью серебрится его бобровый воротник» — поэтичностью этой картины восхищался еще Белинский), в отличие от разносторонней и «объективной» рисовки этой жизни в физиологическом очерке и нарождающейся сценке, Некрасов в изображении внешнего мира явил совсем другое.

Это было то, что потом несправедливо припишут Чехову («трагедия будней») и под знаком чего родятся описания Блока, полные «повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой»[1]. Лучше всего это свойство определит сам поэт: «Мерещится мне всюду драма» («Ванька»). Всякое описание рождает у автора целый комплекс общественных эмоций; для Некрасова это был ближний или дальний результат и, пользуясь выражением Ж.-П. Сартра, неизбежный горизонт.

В области тропики эта страстная идеологизация рождала особого рода социально-предметный гротеск.

Как от выстрела дым расползается
На заре по росистым травам,
Это горе идет — подвигается
К тихим селам, к глухим деревням.

(«Балет»)

Все сливается, стонет, гудет,
Как-то глухо и грозно рокочет,
Словно цепи куют на несчастный народ...

...дома
Стоят, как крепости пустые ⟨...⟩.
Угрюмы лавки, как тюрьма.

(«Несчастные»)

Стояли лопухи недвижно над прудом.
Так узники глядят из окон каземата.

(Из поэмы «Мать»)

Несомненно, именно здесь истоки поэтики русской революционной песни с ее резкой идеологической окраской образов.

Как дело измены, как совесть тирана,
Осенняя ночка черна.

(И. Гольц-Миллер, «Слу-шай!»)

---

[1] *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. Проза. Стихотворения. М., 1985. Т. 2. С. 239.

Обычная обстановка города видится Некрасову как цепь страшных картин нищеты, разврата, голода, обмана, угнетения. Это ощущается как предвосхищение толстовского разоблачительского остранения современной городской цивилизации (у Толстого в более глобальном аспекте)[1]. Но это уже особая тема толстовского (и вообще русского) революционного всеотрицающего разрушительного радикализма.

В допушкинское время контуры стихового предмета, окутанного сетью перифраз, были неотчетливы. Однако и у Пушкина, начав стремительно сближаться со словом, он все же не стал «чистым» предметом, но виделся, как через деления оптического прицела, сквозь культурно-историческую словесную маркировку. Некрасов ввел предмет как таковой — вне его словесно-литературного ореола. Множество предметов мира Некрасова до этого просто еще не побывали в каком-либо изображенном мире и этот ореол не приобрели. Этот «сырой» предмет оказался художественным предметом нового типа. И дело было именно в его резкой социальной окраске. Нейтральная бытовая вещь не маркирована. Предмет же нищего, убогого, контрастного по отношению к нормальному быта подчеркнут («остранен», сказали бы формалисты; «выголошен», сказал бы Бахтин), обладает своим эмоциональным воздействием (возрастающим оттого, что предмет этот включен в стиховой мир). Это воздействие — другого плана, чем в предшествующей литературной традиции, с ее точки зрения — «неэстетическое». Поэтому столь многие из современников отказывали стиху Некрасова в поэтичности.

Но дело было не в собственно вещи из крестьянского быта. Она уже существовала в литературе. Но изображалась как принадлежащая миру «поселян». Дело было в установке на ее включение как социально знаковой.

Такой художественный предмет оказался носителем новой суггестивности.

4

Естественно, что такое отношение к изображенной вещи было теснейшим образом связано с новым отношением к стиховому слову.

О «непоэтичности» стиха Некрасова за полтора века собралась большая литература. В критических и ученых статьях найдем много-

---

[1] Любопытны конкретные схождения. Ветер «флагом гордого дворца играет, как простой тряпицей» («Несчастные»). И ср. у Л. Толстого: знамена — «подхваченные куски материи на палках» («Война и мир»).

численные выписки с канцеляризмами, профессионализмами, вульгаризмами, газетными жаргонизмами. Их действительно много у Некрасова — таких слов, как *аттестовать, атмосфера, акционерная компания, гонорар, консоляция, картофель, квитанция, микстура, надуть, начальник отделения, паралич, подлец, преферанс, рожа, субсидия, шорник.* Много наблюдений сделано над диалектизмами Некрасова (главным образом иждивением ярославских и калининградских исследователей).

По диапазону это были лексические искания гоголевского масштаба.

О силе тяги к этим словам говорит то, что их неожиданно находим даже в достаточно тривиальных некрасовских фольклорных стилизациях, которые и выделяются из общей массы таких поделок едва ли не только этим.

Налево легкий *штат* царицы.

(*«Баба Яга, Костяная Нога»*)

С обязанием *подпиской,*
Чтоб к земле держалась близко.

(*«Сказка о царевне Ясноцвете»*)

Вся эта лексика входила в его стих традиционным для литературы того времени путем, как входила она в прозу В. Даля или Д. Григоровича — через устный рассказ от лица героя, через сказ. Герой этот — чиновник, извозчик, мелкий литератор, крестьянин, финансист, разночинец (обедневший дворянин). Только до середины 50-х годов Некрасов написал около полутора десятков таких произведений: «Провинциальный подьячий в Петербурге» (1840), «Говорун» (1843—1845), «Отрывок» (1844), «В дороге», «Пьяница» (1845), «Огородник», «Так, служба!..» (1846), «Вино» (1848), «Филантроп» (1853), «Признания труженика» (1854), «Секрет» (гл. 2), «В больнице» (1855) и др.

Но новаторство Некрасова лежало не на пути стихотворного сказа. Начало новаторства было во включении всех этих непоэтических слов в авторитетно-авторское повествование, как это бывает в прозе.

Главная особенность поэтической речи, по Бахтину, в том, что она отрешена «от всякого взаимодействия с чужим словом»[1], «требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю»[2], тогда как определяющая черта прозы — «возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их

---

[1] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 98.
[2] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 341.

резкой выраженности без приведения к одному знаменателю»[1]. Но существуют поэтические системы, где происходит прозаизация лирики; среди творцов таких немногих в XIX в. систем Бахтин называет Некрасова[2]. Проблема включения чужих голосов в лирику Некрасова исследована Б. Корманом, правда, вне связи с прозаизацией стиха, что отразилось в самом термине — «*поэтическое* многоголосье»[3]. Меж тем существенно новым была именно прозаизация — полное смещение главной установки стиховой речи — принципиальная возможность вхождения в нее любых чужих голосов. Именно это было непривычней всего и больше всего ставилось Некрасову в вину. И благодаря этому в стих Некрасова входило нелитературное[4], из реальных бытовых речевых жанров взятое слово, живые голоса эпохи. Некрасов хорошо знал и устные их виды, благодаря постоянному общению с людьми самых разных социальных слоев, и письменные, занимаясь в юности за плату составлением прошений, аттестатов, деловых бумаг.

Так, в «Школьнике» в речи повествователя мы узнаем последовательно голоса крестьянского мальчика, крестьянина-отца, деревенской дьячихи; целый хор голосов слышим в стихотворениях «В полном разгаре страда деревенская», «Тройка», «Свадьба», «Размышления у парадного подъезда», «Папаша», «Маша», «На смерть Шевченко»[5]. Сложен речевой состав «Власа» — от экспрессивного народного просторечия («не поверит гроша медного», «слыл кащеем-мужиком», «пуще все неможется»), и «тона набожной старушки», по слову Достоевского, до лубочной фразеологии в картинах ада — «Данта лубочного из русской харчевни»[6] и лексики духовных стихов о Страшном суде («Ефиопы — видом черные // И как углие глаза»[7]).

Говоря о тяге Некрасова к «сырому» бытовому слову, нельзя не видеть и другое, не менее сильное тяготенье, существовавшее

---

[1] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 342.

[2] Там же.

[3] *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. 2-е изд. Ижевск, 1978. С. 155—187. Впервые: *Корман Б. О.* «Поэтическое многоголосье» в лирике Некрасова // Некрасов в школе. М., 1960. С. 177—193.

[4] Точнее надо б сказать, что иногда это было слово литературное, но пропущенное еще только через *прозу* — чаще всего натуральной школы, которую Некрасов хорошо знал и к которой прикосновенен был сам.

[5] См.: *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. С. 157—174.

[6] *Мандельштам О.* Записные книжки. Заметки // Вопр. лит. 1968. № 4. С. 201.

[7] Ср. в «Житии преподобного Василии Нового» про «ефиопов, у которых лица были черны, как сажа или как смола, глаза, как горящие угли». (Отмечено в ст.: *Гин М. М.* От факта к образу и сюжету. Заметки о стихах Н. А. Некрасова // О Некрасове: Статьи и материалы. Ярославль. 1968. Вып. II. С. 45).

рядом и тоже с дебютных вещей,— к «литературному» слову. (Случай нечастого совмещения противоположных начал, но в поэтическом, социальном и психическом мироощущении Некрасова уживалось много таких несоединимостей.)

Некрасов — редкостно «литературный» поэт. И не только в свой подражательный период, когда его стих отзывался то Жуковским, то Ершовым, то Бенедиктовым. Из вполне зрелого Некрасова Чуковский десятками выписывал «пушкинские» эпитеты и строки. Это была не несамостоятельность, но центонность, та же любовь к *не своему* слову. Ею же диктовалось и увлечение перепевами (непародический их характер давно показан Тыняновым и Эйхенбаумом). Все это бытовое и литературное многоголосье, восходя к единой внутренней установке, было как бы пробами и подходами с разных сторон к его будущему и уже совершенно оригинальному поэтическому стилю, наиболее полно воплотившемуся в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

К народной речи Некрасов обращался издавна, начиная со стихотворений «В дороге» (1845) и «Огородник» (1846). Но это была еще стилизация «под условную народность»[1], достаточно традиционный сказ. Новаторство явилось, когда народное слово вошло в авторскую речь как его лексическая единица или в характерной для народной речи грамматической форме, или в том и другом.

Первым опытом в этом роде был «Гробок» (1850).

Вот идет солдат. Под мы́шкою
Детский гроб несет, *детинушка*.
На глаза его суровые
Слезы выжала *кручинушка*.

В стихотворении «Орина, мать солдатская» речь автора-рассказчика очень близка речи героини:

«Что насупилась ты, кумушка!
Не о смерти ли задумалась?
Брось! пустая это думушка!
Посетила ли кручинушка?
Молви — может, и размыкаю».

Тождественность грамматических форм ее речи и авторской концовки обнажается рифмой:

И погас он словно *свеченька*
Восковая, предыконная...
Мало слов, а горя *реченька*,
Горя *реченька* бездонная!

---

[1] *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 265.

В «Кумушках» с «детушки», «могилушка» в речах героев соседствуют «ребятушки», «думушки» в авторской речи. Народнопоэтическим языком теперь говорит не персонаж, но сам автор-повествователь, употребляя эту лексику на равных правах со словами общелитературного языка. Во «Власе» точно так же рядом с церковнославянизмами и просторечием ставятся фольклорные «матушка Москва» и «зимушка студеная».

Развернутым опытом нового стиля, будущего стиля (и ритма) «Кому на Руси жить хорошо» явилось стихотворение «Зеленый шум» (1862—1863). Фольклорный стиль здесь как будто мотивирован сказом, но мотивировка эта особая. О том, что это сказ, узнается только в четвертой строфе («Скромна моя хозяюшка Наталья Патрикеевна»). До этого же речь воспринимается как авторская. Как авторский ощущается и насыщенный фольклорными образами пейзаж, формально включенный в речь рассказчика:

Как молоком облитые,
Стоят сады вишневые,
Тихохонько шумят;
Пригреты теплым солнышком,
Шумят повеселелые
Сосновые леса;
А рядом новой зеленью
Лепечут песню новую
И липа бледнолистая,
И белая березонька
С зеленою косой!

Прозаическая установка допускает использование любого неавторского слова не только для дистанцирования от него, но и для целей положительных; этот замещенный чужой речью голос звучит как вполне авторитетно-авторский. Такое использование находим в прозе Гоголя и Достоевского, таковы у позднего Чехова поэтизмы, им самим не раз осмеянные и дискредитированные.

Некрасов прозаическую установку принял в стихе. Парадоксальным образом она оказалась повивальной бабкой нового *поэтического* качества.

В большой форме новый некрасовский стиль впервые нашел свое воплощение в поэме «Коробейники», где «является у поэта такая сила народного созерцания и народного склада, что дивишься поистине скудости содержания при таком богатстве оболочки»[1].

Вот и пала ночь туманная
Ждет удалый молодец.
⟨...⟩

---

[1] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 488.

Хорошо было *детинушке*
Сыпать *ласковы* слова,
Да *трудненько* Катеринушке
Парня ждать до Покрова.

Недаром эти стихи «вернулись» в фольклор; первые известны всем; последние как народную песню исполнял замечательный гусляр М. К. Северский.

Но здесь же литературно-книжная лексика:

Тайну свято сохрани.

И везде — свободное соседствование фольклорных и чисто просторечных и диалектных форм:

Жены мужние — молодушки
К коробейникам идут.
Красны девушки-лебедушки
Новины свои несут.
И старушки *вожеватые,*
Глядь, туда же *приплелись.*

Установка авторской речи изменилась настолько, что в нее в качестве собственно авторской могло быть включено любое чужое слово — в том числе и народнопоэтическое; такое включение в донекрасовской поэтической традиции было невозможно. *Прозаизация обернулась новой поэтизацией.*

На этой основе был создан совершенно особый сложный речевой строй поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Широкая дороженька
Березками обставлена,
Далеко протянулася,
Песчана и глуха.
По сторонам дороженьки
Идут холмы пологие
С полями, с сенокосами,
А чаще с неудобною
Заброшенной землей...

⟨...⟩.

Весной, что внуки малые
С румяным солнцем-дедушкой
Играют облака:
Вот правая сторонушка
Одной сплошною тучею
Покрылась — затуманилась
Стемнела и заплакала:
Рядами нити серые
Повисли до земли...

В стих спокойно ставится землеустроительный термин («неудобная»); свободно соединяются образы фольклорные и голоса героев с метафорикой литературной речи («нити серые»):

...уж скоро странничек
Доскажет быль афонскую,
Как турка взбунтовавшихся
Монахов в море гнал ⟨...⟩
Услышишь *шепот ужаса...*

Столь же легко входят в текст поэмы риторические конструкции, эмоциональные формулы:

Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!
Слыхали ли когда-нибудь
Вы эти имена?
То имена великие,
Носили их, прославили
Заступники народные!

⟨...⟩

Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О сеятель! Приди!

В новой манере сохранилось прежнее вниманье Некрасова к социальному художественному предмету, восходящему к натуральной школе и сценам шестидесятников.

Дом с надписью: училище,
Пустой, забитый наглухо,
Изба в одно окошечко,
С изображеньем фельдшера,
Пускающего кровь.
Есть грязная гостиница,
Украшенная вывеской...

Но эта социально-конкретно-предметная лексика, поставленная в один ряд с фольклорной и включенная в интонационный строй нового стиля, обретала более широкие изобразительно-поэтические возможности — подобно тем, какие имеют реалии в народной песне.

По пьяным по головушкам
Играет солнце вешнее...
Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом!
Штаны на парнях плисовы,
Жилетки полосатые,
Рубахи всех цветов;
На бабах платья красные,

У девок косы с лентами,
Лебедками плывут!

В новонайденном стиле счастливо соединились главные художественно-идеологические устремленья Некрасова. Прежде всего были найдены так нужные этому поэту слово и вещь, манифестирующие крестьянскую принадлежность и тип сознания его героев. Через фольклорное слово в поэзию Некрасова входили элементы народно-крестьянской модели мира не как изображенные только (это и раньше было в литературе), а как самостоятельно, на равных правах с автором моделирующие мир. Но притом такое слово отвечало тяге Некрасова к слову преображенному, уже побывавшему в поэтической системе, в данном случае в мощной стихии народной поэзии, и несущему в себе ее заряд. Новая художественная система оказалась способной вместить и обнять все предшествующие искания поэта.

1973, 1990

ТУРГЕНЕВ: ПОВЕСТВОВАНИЕ — ПРЕДМЕТНЫЙ МИР — ГЕРОЙ — СЮЖЕТ

Центральный вопрос исследования структуры повествования — анализ соотношений словесно выраженных (или невыраженных) позиций автора, повествователя, героев в их модальности. В изучение повествования часто включаются и другие категории художественного мира — например, позиция повествователя относительно предметных реалий или по отношению к феноменам внутреннего мира (исследования, объединяющиеся вокруг категории «точки зрения»). Действительно, у реалий как бы двойное подчинение: они включены в чисто словесный мир произведения и одновременно создают мир, уже оторвавшийся от слова и подчиняющийся иным законам. Но надсловесные категории вещного и внутреннего мира целесообразнее отнести в другие уровни анализа — в целях исключения все еще встречающегося смешения слова и вещи, слова и понятия. Этими соображениями определяется структура статьи.

1

Изучая повествование писателя, можно сделать много разных подразделений; однако первым и необходимым будет рассмотрение отношения друг к другу произведений с повествованием от первого лица (Icherzählung) и произведений с повествованием в третьем лице. Это соотношение выявляет важнейшие черты повествовательной позиции художника.

Дебютным тургеневским прозаическим произведением в третьем лице (и вторым прозаическим вообще) была повесть «Бретер» (1846). Исключительная активность повествователя в ней очень напоминает стиль и тон русской романтической прозы 1830-х годов. Он постоянно прерывает, сопровождает рассказ своими замечаниями, наблюдениями, оценками, рассуждениями общего характера (облаченными часто в афористическую форму). «У идеальных людей чутья мало»; «Кистер был неподдельный энтузиаст, что довольно редко в наше время»; «Русскому человеку здравый смысл врожден»; «Что ж делать! Люди неопытные ищут красоты и истины вне ежедневной простой, человеческой жизни»[1] (журнальная редакция).

---

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960—1968. Т. V. С. 443—456. Далее ссылки на это изд. в тексте в скобках.

Такие медитации повествователя сопровождают все повороты сюжета, изображение внутреннего мира героев и все значимые их поступки и действия. Очень скоро становится ясно, что дистанция между повествователем и автором мала, если не исчезает вообще.

При включении «Бретера» в издание «Повестей и рассказов» 1856 г. Тургенев сильно стилистически правил повесть — многие прямые авторские оценки и особенно общие рассуждения были из текста исключены. Однако и в новой редакции всего этого в повести осталось довольно — по крайней мере, А. В. Дружинин в рецензии на это издание имел достаточно материала, чтобы заключить: «Дух анализа, совершенно лишнего при вдохновении, не дает ему покоя и вторгается всюду — то в виде шутки, то какого-нибудь холодного замечания, не чуждого дендизма, то краткого сатирического отступления, не идущего к делу»[1]. Об этом же впоследствии писал в своей известной работе К. К. Истомин: «Ни на минуту автор не выпускает Лучкова из поля своих читателей и очень часто до излишних мелочей разъясняет нам слова и действия Лучкова ⟨...⟩ Над безвольным Перекатовым автор слегка подтрунивает, молодого Кистера величает «чистой душой»[2]. И в результате «получилась бледная, растянутая повесть с бесконечными комментариями и толкованиями автора, объяснениями «от себя» и т. д.»[3]. Как отмечает позднейший исследователь, «повествование автора постоянно остается субъективным» и содержит «целый ряд оценок, обобщений и выводов, не принадлежащих никому из героев»[4].

В повести сохранились и общие оценки персонажей автором — некоторые с уже архаическим для конца 40-х годов оттенком («*добрый* юноша»), окрашенные эмоцией авторские восклицания («Странное дело!», «Уж такова была его судьба!»), наблюдения и высказывания, в том числе иронические: «Помещики южной России большие охотники давать балы, приглашать к себе на дом гг. офицеров и выдавать своих дочерей замуж».

Но дело не в количестве оставшихся афоризмов. Сохранилось само авторское руководительство как доминантный повествовательный принцип, проникающий и сопровождающий все виды текста — и описания, и характеристики, и диалогические сцены, и изображение мысли.

---

[1] *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865. Т. 7. С. 321.

[2] *Истомин К. К.* «Старая манера» Тургенева (1834—1855). СПб., 1913 (Отд. оттиск из Изв. ОРЯС). С. 49.

[3] Там же. С. 66.

[4] *Шаталов С. Е.* Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969. С. 105.

В новой редакции были исключены прямые высказывания от лица автора («ниже мы еще поговорим о нем», «но, повторяем...», «сперва вас невольно в ней поражали...») и обращения к читателю («читатель легко себе представит»), однако общий тон субъективно-авторского рассказа остался. Благодаря лексико-синтаксическим вкраплениям (впрочем, достаточно скромным) устного типа речи и другим субъектным формам рассказ местами совершенно неотличим от сказовых вещей Тургенева этого же времени: «По целым неделям вел он себя тихо... и вдруг — *словно бес какой им овладеет* ⟨...⟩ ну так и напрашивается на ссору ⟨...⟩. Целую неделю *хлопотал он* ⟨...⟩. Все в комнате Федора Федоровича дышало порядком и чистотой. *То ли дело у других товарищей!* К иному *едва проберешься* через грязный двор...» Так и кажется, что во фразе: «В мае 1829 года ⟨...⟩ прибыл в полк молодой корнет Федор Федорович Кистер» — вставка «*в наш* полк» нисколько не изменила бы общий тон повествования.

Этот повествовательный принцип претерпел немного изменений в последующей прозе несказовых малых форм тургеневского творчества. В его рассказах и повестях находим авторские оценочные эпитеты, разного рода восклицания, также выражающие авторский эмоциональный настрой: «сохранял даже (*невинная хитрость!*) прежнюю унылость на лице. *Бедному* глухому...» («Муму»); «...одевался изящно и щеголял галстухами... *столичные привычки!*» («Два приятеля»); «Чудны были его рассказы!» («Песнь торжествующей любви»). Тургенев, писал Добролюбов, «рассказывает о своих героях как о людях близких ему, выхватывает из груди их горячее чувство и с нежным участием, с болезненным трепетом следит за ним, сам страдает и радуется вместе с лицами, им созданными»[1].

По ходу повествования делаются разнообразные замечания, часто с ироническим оттенком: «Купфер, *как и следовало ожидать*, попал в ее дом ⟨...⟩, не дождался ужина, за которым подавали шампанское *(нижегородского изделия, заметим в скобках)*» («Клара Милич»). Эмоциональные восклицания могут соседствовать с разного рода сентенциями: «Мысль благая, конечно! Но возымел ее Борис Андреич, *как оно, впрочем, большею частию бывает,*— против воли» («Два приятеля»). Обычны и авторские наблюдения общего характера: «За людьми, осужденными судьбой на жизнь однообразную и невеселую, часто водятся разные привычки и потребности» («Петушков»). Существенной чертой тургеневского повествования является наличие в нем авторских замечаний, корректирующих высказывания и мнения персонажей: «...находились люди, которые думали о нем, что, не по-

---

[1] *Добролюбов Н. А.* Русские классики: Избр. литературно-критические статьи. М., 1970. С. 37. (Лит. памятники).

губи он себя, из него черт знает что бы вышло... *Эти люди ошибались:* из Веретьевых никогда ничего не выходит» («Затишье»).

Характер авторской модальности во всех этих высказываниях различен — от категорических утверждений и максим до замечаний предположительных, указывающих лишь на возможность, допускающих альтернативные варианты: «...боялся он, что ли, за нее, ревновал ли он к ней — бог весть!» («Муму»). «Понравилась ли ему решительность молодого офицера, пробудилось ли в его душе чувство, похожее на раскаянье,— решить мудрено» («Бретер»). Но в той или иной форме эта модальность присутствует и окрашивает все повествование.

В романах Тургенева проявляется та же стихия всепроникающей авторской модальности. В них обнаруживаются те же типы, «жанры» авторской речи, что в повестях и рассказах. Но на обширном романном поле эти формы получили вольное развитие, объединяясь, переплетаясь, занимая гораздо большее повествовательное пространство. «Биндасов потребовал у Литвинова взаймы сто гульденов, которые тот ему и дал, несмотря на то что не только не интересовался Биндасовым, но даже гнушался им и знал наверное, что денег своих не получит ввек; притом он сам в них нуждался. Зачем же он дал их ему? — спросит читатель. А черт знает зачем! Пусть читатель положит руку на сердце и вспомнит, какое множество поступков в его собственной жизни не имело решительно другой причины» («Дым»).

Получают дальнейшее развитие и несловесные формы авторского лиризма, выражающиеся путем эмоциональных пауз с многоточиями (впервые продемонстрированные в «Бретере»[1]): «Сладкая мелодия собиралась посетить его: он уже горел и волновался, он чувствовал уже истому и сладость ее приближения... но он не дождался ее» («Дворянское гнездо»); «И Дарья Михайловна погрузилась в воспоминания о прошедшем... о давно прошедшем» («Рудин»).

В романах гораздо более активно обращается автор к «благосклонному читателю»: *«Читатель, не угодно ли вам* перенестись с нами на несколько мгновений в Петербург, в одно из тамошних зданий? *Смотрите, перед вами* просторный покой ⟨...⟩. *Чувствуете ли вы* некоторый трепет подобострастия? *Знайте* же: вы вступили в храм ⟨...⟩. Какая-то тайная, действительная тайная тишина *вас* объемлет» («Дым»).

Часто повествователь романов вообще персонифицируется, обретая черты реального рассказчика, подобного таковому в произведе-

---

[1] Ср.: «Маша... жива до сих пор».

ниях от первого лица: *«Нам* случилось однажды войти в избу крестьянки, только что потерявшей единственного, горячо любимого сына, и, к немалому *нашему* удивлению, найти ее совершенно спокойною, чуть не веселою» («Дым»).

2

Надежнейшим показателем степени влиятельности авторской позиции в повествовании является отношение в нем к чужому слову.

Обладая глубоким языковым чутьем и тонким речевым слухом, Тургенев имел отчетливо выраженный вкус к разговорному, народному, старокнижному — вообще необычному — слову и охотно вводил его в свою прозу. Но его отношение к слову неавторскому, ощущаемому как объект изображения, сильно отличается от манеры таких его литературных сверстников, как Достоевский, Лесков, Толстой, и гораздо ближе стоит к традиции 20 — 30-х годов XIX в.

«Это был человек обширный, или, говоря старинным словом, уцелевшим в наших краях, *облый*» («Два приятеля»); «Ему незадолго перед тем, по выражению его завистников, «влепили станислашку» («Собака»); «Он завоевал ее на одном из этих балов, где она была «в прелестном розовом платье с куафюрой из маленьких роз» («Накануне»).

Эту манеру использования чужого слова — в противоположность наиболее влиятельной гоголевской — можно назвать открытой. Автор прямо и недвусмысленно подчеркивает принадлежность слова или выражения герою, изображаемой среде открытым указанием (часто развернутым), кавычками, комментарием по этому поводу. Характерно, что точно так же поступают не только повествователи-рассказчики в произведениях от первого лица, но и сами тургеневские герои. Например, Лежнев, говоря о Ласунской, уточняет: «Благотворение должно быть личное, просвещение тоже: это все дело души... так, кажется, она выражается».

Есть у Тургенева и случаи скрытого цитирования чужих слов, никак формально не показанного и ощущаемого только по смыслу. Но эти случаи, близкие к более распространенной в середине века манере, у него гораздо малочисленнее. Приведем один из них — нехарактерный для Тургенева свободой и живостью неоговоренной чужой интонации: «Варвара Павловна прилежно посещала театры... а главное, Лист у нее играл два раза и так был мил, так прост — прелесть!» («Дворянское гнездо»). Отметим, впрочем, что граница субъектного «слома» все же обозначена авторским многоточием.

Чрезвычайно показательно, что необычное слово выделяется автором даже в речи персонажей: «А вот дедушка ваш, Петр Андреевич, и палаты себе поставил каменные, а добра не нажил; все у него пошло *хинею...»* («Дворянское гнездо»); «А коли пес этот,

вас спасаючи, жизни *решился,* так для него это за великую милость почесть можно!» («Собака»). Вряд ли герои в своей речи особо ударяли на этих словах — авторский курсив выражает отношение именно автора, не доверяющего читателю и боящегося оставить его без своего руководительства. Иногда Тургенев не ограничивается курсивом, давая к слову свой социальный или лингвистический комментарий. «— Булки все *поразобравшись,*— ответил ему Онисим, природный петербуржец, странной игрою случая занесенный в самую глушь южной России» («Петушков»). «Здесь Тургенев,— замечал по этому поводу В. В. Виноградов,— в соответствии с общей тенденцией своего стиля — точно обозначить социально-речевую принадлежность и локализацию слова или выражения — характеризует Онисима как природного петербуржца формой деепричастия «поразобравшись» в функции прош. вр. «поразобрались» или перфекта «поразобраны»[1].

Рассматривая проблему авторской модальности в повествовании, нельзя обминуть вопрос о несобственно-прямой речи, со времен Пушкина в русской литературе являющейся важнейшим средством выражения соотношений интенций автора и героя. При существовании разных мнений на характер и распространенность несобственно-прямой речи у Тургенева, в том числе и отмечающих ее количественный рост в его прозе[2], все же трудно утверждать, чтобы это был процесс ясный и очевидный; в «Кларе Милич» ее не больше, чем в «Бретере». Да дело и не в количестве — в тургеневских романах можно довольно найти больших отрезков повествования, целиком представляющих собою чистейшую несобственно-прямую речь. Суть в том, что у Тургенева нет тех ее сложных и напряженных форм, которые мы находим у Достоевского и Толстого, когда «язык автора, беспрестанно меняясь в своей экспрессивной окраске, как бы просвечивая приемами мысли, восприятия и выражения описываемых героев»[3], создает многопланное или полисубъектное повествование. Из писателей своего поколения он здесь ближе всего к Гончарову, у которого «речь персонажей, переведенная в форму несобственной прямой речи, слабо индивидуализирована и отличается высокой степенью литературно-книжной обработанности, плавностью, мерностью, спокойствием»[4].

Форма несобственно-прямой речи с ее потенциальной самостоя-

---

[1] *Виноградов В.* Тургенев и школа молодого Достоевского // Рус. лит. 1959. № 2. С. 50.

[2] См.: *Винникова И. А.* Некоторые стилистические приемы психологической характеристики в романе И. С. Тургенева «Дым» // Вопросы стилистики. Саратов, 1962. Вып. I.

[3] *Виноградов В. В.* О языке Толстого // Л. Н. Толстой. Лит. наследство. М., 1939. Т. 35—36. С. 170.

[4] *Фаворин В. К.* О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова // Изв. ОЛЯ. 1950. Т. IX, вып. 5. С. 354.

тельностью чужих голосов, приглушенностью авторского и его готовностью к впитыванию слов персонажей не очень Тургеневу годилась. Ему была нужна не сложная игра чужим словом с многослойным смыслонаполнением, но открытое цитирование такого слова с обнажением авторской позиции по отношению к нему.

Не случайно столь важное место в романах Тургенева занимает даже не косвенная речь, а вообще удаленный от речевых форм персонажей авторский пересказ. Он используется в случаях сюжетно или характеристически важных — подобные места Тургенев никогда не оставлял без авторского присмотра. Таков подробный пересказ разговора Паншина и Лаврецкого в XXXIII главе «Дворянского гнезда» — разговора, существенного для характеристики как обоих героев, так и для прояснения основных идеологических акцентов романа. Формулировок, восходящих к речи героев, хотя бы даже в косвенной форме, здесь почти нет, но господствует авторское переложение, дается своеобразный смысловой экстракт: «Лаврецкий отстаивал молодость и самостоятельность России, отдавал себя, свое поколение на жертву,— но заступался за новых людей, за их убеждения и желания; Паншин возражал раздражительно и резко, объявил, что умные люди должны все переделать 〈...〉. Лаврецкий 〈...〉 доказал ему невозможность скачков и надменных переделок с высоты чиновничьего самосознания 〈...〉, привел в пример свое собственное воспитание, требовал прежде всего признания народной правды 〈...〉, не отклонился, наконец, от заслуженного, по его мнению, упрека в легкомысленной растрате времени и сил».

К такому же пересказу прибегает Тургенев при изображении весьма значащей для сюжета «Рудина» сцены — показа ораторского искусства Рудина при первом его появлении. Впрочем, здесь и содержание самой речи передается очень мало — настолько важнее для автора дать ее характеристику и оценку. «Рудин владел едва ли не высшей тайной — музыкой красноречия 〈...〉. Все мысли Рудина казались обращенными в будущее; это придавало им что-то стремительное и молодое...» Часто пересказ сочетается с цитатами — оговоренными и оцененными: «Он говорил довольно долго, с небрежной самоуверенностью разрешая все затруднения и, как фокусник шарами, играя самыми важными административными и политическими вопросами. Выражения: «Вот, что я бы сделал, если бы я был правительством»; «Вы, как умный человек, тотчас со мною согласитесь»,— не сходили у него с языка» («Дворянское гнездо»). Такое смешение еще более усиливает повествовательную авторитарность.

Повествование произведений Тургенева в третьем лице целиком субъективно, пронизано авторскими интенциями во всех его элементах; оно близко к форме Icherzählung, повествованию с персонифицированным рассказчиком.

3

Как же строится у Тургенева повествование от первого лица? Для каких целей он его использует?

В русской литературной традиции рассказ от первого лица (сказ в широком смысле) использовался, *во-первых,* «ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно нужны автору»[1], ради введения чужого слова — профессионального, диалектного, узкосословного.

Этой цели Тургенев вполне чужд. «Нуждаясь в фикции рассказчика,— замечал Вл. Фишер,— Тургенев, с другой стороны, не желает стеснять себя манерой рассказчика»[2]. Об этом же позже говорил М. Бахтин: «Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в «Андрее Колосове» — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так рассказал бы и он сам 〈...〉. Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным»[3].

Сказ применялся, *во-вторых,* ради устного слова, для выдвижения на передний план тех явлений языка, «которые естественно отступают на второй план в фабульных жанрах или в жанрах описательно-изобразительных»[4]. Такой сказ «имеет тенденцию

---

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 328.

[2] *Фишер Вл.* Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. М., 1920. С. 5.

[3] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 326—329. В. В. Виноградов, однако, писал как раз по поводу «Андрея Колосова» и «Трех встреч», что «было бы ошибочно думать, что здесь сказ служит исключительно внестилистическим целям». То, что сейчас ощущается нами как литературная норма, в эпоху Тургенева было «новой формой сказового художественного построения», противостоящей «высокой фразеологии сентиментально-романтического повествовательного стиля» (*Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 51). К сожалению, это утверждение осталось нераскрытым. О специальном стилистическом задании тургеневского сказа говорит и В. И. Чернышев, считая, что стиль «Записок охотника» определяет «уклон их языка от книжной речи»; благодаря изложению от первого лица «из него выпадает все условное, искусственно-книжное; рассказ приобретает форму и стиль разговора; упор делается на простую домашнюю интимную речь автора» (*Чернышев В. И.* Избр. труды. М., 1970. Т. 2. С. 223). Проверка этих утверждений требует обширных сопоставительно-лингвистических исследований и большой начитанности в текстах того времени. О сложности вопроса говорит тот факт, что в другом месте той же статьи В. И. Чернышев замечает: «Основа его языка литературная, несмотря на расположение к просторечию и провинциализмам» (Указ. соч. С. 233).

[4] *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 219.

не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной 〈...〉. Звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится 〈...〉 значительной независимо от логического и вещественного значения»[1]. Такого сказа — собственно сказа, в узком смысле слова,— у Тургенева тоже нет. Элементы устной речи включаются в его вещи от первого лица в очень скромных размерах, инвентарь ее ограничен. По составу он не больше того набора вопросов, восклицаний, обращений, некоторых инверсий, тонкого слоя разговорной лексики — всего, что мы находим и в произведениях Тургенева в третьем лице.

В-третьих, рассказ от первого лица применяется в случаях художественной необходимости ограничений — не только речевых, но и всяких иных. Например, когда изображаемое не выходит за границы определенного сознания (рассказ от лица ребенка, собаки, лошади) или когда писателю для определенных художественных целей нужно исключить какую-либо сферу изображения — не давать «литературных» пейзажей и вообще описаний, «не знать», что думает персонаж, и об этом только «догадываться» по его жестам, мимике и т. п. Эту третью возможность Тургенев тоже использует очень мало. Его рассказчики не отказываются от литературной манеры описания; им автор щедро дарит значительную долю своего стилистического мастерства. Даже описания, принадлежащие рассказу в рассказе, т. е. рассказчику второй степени, обычно не отличаются от манеры рассказчика первой степени; очень похожи они и на стиль повествователя в произведениях в третьем лице. «Дом их, весьма старинный, деревянный, но удобный, стоял на горе, между заглохшим садом и заросшим двором. Под горой текла река и едва виднелась сквозь густую листву. Большая терраса вела из дому в сад, перед террасой красовалась продолговатая клумба, покрытая розами...» «Служба началась. Дряхлый дьячок, с маленькой косичкой сзади, низко подпоясанный зеленым кушаком, печально шамшил перед налоем; священник, тоже старый, с добреньким и слепеньким лицом, в лиловой рясе с желтыми разводами, служил за себя и за дьякона. Во всю ширину раскрытых окон шевелились и лепетали молодые, свежие листья плакучих берез; со двора несло травяным запахом; красное пламя восковых свечей бледнело в веселом свете весеннего дня 〈...〉. В золотой пыли солнечного луча проворно опускались и поднимались русые головы немногочисленных мужиков...» Эти описания взяты из истории Гамлета Щигровского уезда, которую он предложил

[1] *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 309.

вниманию рассказчика-повествователя ночью, лежа на сырых простынях и «при тусклом свете ночника» выглядывая «из-под круглой каймы» ночного колпака.

Многие известные характеристики-портреты из «Записок охотника» предполагают осведомленность более основательную, нежели та, что доступна одаренному острой наблюдательностью, но заезжему охотнику.

Рассказчик Тургенева фиксирует такие детали прошедших событий, подробности чувств, жестов, разговоров, мыслей, которые он никак не мог знать, обретаясь в строгих рамках своего обозначенного амплуа.

Но позволительно спросить: отчего ж тогда Тургенев так охотно прибегает к сказу? Почему среди его повестей и рассказов в третьем лице только 10 (включая «Вешние воды» и «Историю лейтенанта Ергунова»), а от первого лица — 23, к которым надо присоединить стихотворения в прозе и целый том «Записок охотника»?

Видимо, ему была чрезвычайно важна еще одна, *четвертая* возможность, предоставляемая формой Icherzählung: неограничиваемая свобода субъективной оценки и самовыражения близкого автору рассказчика. Все, что попадает в сферу изображения такого рассказчика — люди, обычаи, речи, события, природные и рукотворные предметы, без всяких особых мотивировок может стать объектом его прихотливого артистического и беспокойного гражданского внимания. Каждое явление он может в любой момент снабдить своей оценкою, краткой или развернутой, сдержанной или эмоциональной; по всякому поводу — сообщить свое соображение; сопроводить происходящее рассуждением или, наконец, это рассуждение прервать в любом месте и продолжать повествовать как ни в чем не бывало. Отметая целиком или применяя очень скудно все возможности повествования с рассказчиком, *эту* возможность Тургенев использует в полной мере и чрезвычайно ею дорожит.

Говоря о близкой к Icherzählung форме, современный критик проницательно замечал: «Письменная, или, как говорилось в старину, эпистолярная, манера повествования дается г. Тургеневу легче всякой другой манеры. Она дает простор мысли и лиризму, она легче допускает импровизацию, наконец, она не требует той объективности в изображении лиц, к которой мы так привыкли за последнее время»[1].

Предшествующее приводит к следующим заключениям. 1) Повествователь произведений, романов, повестей и рассказов в третьем лице ведет себя как свободный рассказчик. Снимается основное ограничение этой формы — ограничение субъективности авторской

[1] *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865. Т. 7. С. 364.

позиции. 2) Рассказчик же произведений от первого лица не стесняет себя обычными рамками наблюдателя-нелитератора, ведет себя как всеведущий повествователь-романист, которому доступны любые сведения из жизни героев, который не объясняет, откуда он их взял, и который волен изложить их в отточенной литературной манере. Так и здесь снимается главное ограничение данной повествовательной формы.

Таким образом, повествователь получает черты рассказчика, а рассказчик — черты полноправного автора. Границы и повествовательные типы взаимопроницаемы. Создается такая единая повествовательная форма, какой нет ни у одного русского писателя этого масштаба. Видимо, именно она отвечала неким фундаментальным художественно-личностным устремлениям Тургенева.

4

Одна из основных составляющих мира писателя — художественный предмет, запечатлевший его видение внешнего, вещного мира.

Предметно-художественное видение — категория наджанровая и надстилевая. Его характер сохраняется у писателя и в романе, и в рассказе, и даже в сказе и стилизации. Более чем к кому-либо это относится к Тургеневу с единой повествовательной формой его прозы.

По причине невозможности описать в краткой статье весь тургеневский вещный мир выберем лишь один его сегмент — правда, весьма представительный для писателя любого литературного направления,— пейзаж.

Одна из главных черт тургеневского пейзажа, всегда отмечаемая и подчеркиваемая,— качество, которое в зависимости от установки (эссеистской, историко-литературной) называют лиризмом, поэтичностью, романтическим субъективизмом.

Чтобы зачислить тургеневский пейзаж целиком в романтический, материала вполне достаточно. Это и сделал В. М. Жирмунский, давая в своей известной работе «Задачи поэтики» «типичный пример стиля романтического»[1]. Но романтическим эмоциональным субъективизмом характер приводимого тургеневского пейзажа (из «Трех встреч») не исчерпывается. В нем находим элементы, чуждые романтической изобразительности: не свойственная ей пристальная наблюдательность, фиксация мелких деталей, смешение поэтического и заземленного: «запыленная крапива», «сажени на две», «низкий плетень», «жидкие ветви молодых яблонь» и т. п.

---

[1] *Жирмунский В. М.* Теория литературы: Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 47.

Достаточно рано в тургеневских пейзажах появляется географическая, фенологическая конкретность. Уже в «Бретере» находим пейзаж с точным обозначением пород деревьев, эффектов звука в зависимости от ветра и т. п. «В полуверсте от речки, по правую же сторону Долгого луга начинались покатые, волнистые холмы, редко усеянные *старыми березами, кустами орешника и калины*. Солнце садилось. Мельница шумела и стучала вдали, *то громче, то тише, смотря по ветру*». В рассказе «Ермолай и мельничиха», написанном год спустя, обнаруживаем столь же точные орнитологические указания: «Птицы засыпают — не все вдруг — по породам: вот затихли *зяблики*, через несколько мгновений *малиновки*, за ними *овсянки* ⟨...⟩. Все птицы спят. *Горихвостки, маленькие дятлы* одни еще сонливо посвистывают...»

И всегда у Тургенева при описании природы даются самые разнообразные метеорологические, ботанические, зоологические сведения: расположение светил, характер почвы, указываются породы деревьев и трав, диких и культурных, виды животных и т. п. «Крупные, сверкающие капли сыпались быстро, с каким-то сухим шумом, точно алмазы; солнце играло сквозь мелькающую сетку; трава, еще недавно взволнованная ветром, не шевелилась, жадно поглощая влагу; орошенные деревья томно трепетали всеми своими листочками ⟨...⟩. Прилипая друг к дружке, засквозили листья деревьев...» («Рудин»). В эту живописную и склонную к литературно-традиционной образности («алмазы», «томно трепетали») картину смело включаются сведения натуралистические, едва ли не агрономические: трава поглощает влагу, кроны деревьев не так густы, потому что листья слиплись после дождя...

Этой внимательной точностью Тургенев существенно отличается не только от предшествующей литературной традиции, но и от ему современной, исключая авторов тематически специальных произведений (С. Т. Аксаков, Е. Э. Дриянский, Ф. А. Арсеньев), ни в какое сравнение с ним не идет не только Достоевский, у которого растут неопределенных семейств «кусты», «цветочки» и поют «птички» вообще, но и Гончаров и даже Л. Толстой. Слава родоначальника русского литературного пейзажа Тургеневым заслужена вполне.

Для уяснения места тургеневской изобразительности в общей картине ее типов необходимо установить его отношение к одной из важнейших оппозиций: изображение вещи в крупных, масштабных деталях — или в наборе подробностей мелких, обнаруживающих более пристальное видение.

В русской поэзии пристальная увиденность появилась еще у Жуковского, Языкова, Пушкина. В прозе она началась с Гоголя и натуральной школы. Но Гоголь, дав в изображении портрета,

интерьера множество примеров «мелочной» пристрастности, в пейзаже тяготел к романтическому обобщенно-панорамному изображению, а представители натуральной школы вообще не любили выходить за городскую заставу. Для детально-пристального описания природы русская литература должна была дождаться Тургенева.

Свою любовь к «микроскопической» детальной предметности лучше всего охарактеризовал сам Тургенев в одном из писем 1848 г.: «Я не выношу неба,— но жизнь, ее действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю. Что до меня — я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая влажною лапкою чешет себе затылок на краю лужи, или длинные блестящие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено,— всему тому, что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах...» (Письма, IV, 460).

На страницах тургеневской прозы можно найти множество зарисовок таких капель, сделанных как через увеличительное стекло, уловленных движений зверей и птиц, трепетаний растений и бликов света. «Большая, круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка» («Три встречи»). «Возле воды, на сырой грязце, перекрещивались следы птиц и мелких зверьков» («Перепелка»). «Роса смочила сверху донизу каждый его стебель» («Постоялый двор»).

«Чрезмерную подробность» описаний Тургенева К. С. Аксаков убедительно связал с открыто-наблюдательским характером его видения и наклонностью к авторскому руководительству читательским восприятием: «Так и видно, как автор не прямо смотрит на предмет и на человека, а наблюдает и списывает ⟨...⟩. Схватите основные черты предмета и оставьте все остальное дополнить своему читателю; не связывайте свободы его представления»[1].

5

Там, словно под сенью священного лавра,
Корова лежит с головой Минотавра.
И ты наблюдаешь, простой наблюдатель,
За уткой, которая в реку влетела,
Как в небо душа...

И. Чиннов

Конкретность, точность, осязательная вещность — лишь одна сторона тургеневской изобразительности. А. Григорьев, сопоставляя Тургенева с Писемским, «реалистом несомненным, никуда и никогда

---

[1] *Аксаков К. С.* Обозрение современной литературы // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1982. С. 222.

не уклоняющимся с пути реализма», коренное отличие первого видит в том, что у него сохранился «поэтический элемент ⟨...⟩ пушкинского и лермонтовского времени ⟨...⟩. Он им, этим элементом, преимущественно на всех нас и действует: в силу этого элемента нам милы в Тургеневе самые его недостатки. Этим я не хочу сказать, чтобы в Тургеневе этот элемент был единственный, так сказать, голый. Тургенев везде, где это нужно,— реалист формы в весьма удовлетворительной степени, и он-то преимущественно может служить наглядным доказательством того, насколько обязателен стал реализм формы для искусства в наше время»[1]. Н. Страхов тоже отмечал у Тургенева сочетание «напряженного, безмерно чуткого и раздражительного идеализма» и «реальных картин»[2]; о слиянии у него субъективного «идеалистического символизма» и «элементов реального бытия» писал С. И. Родзевич[3].

На разном языке здесь говорится об одном — необычном сосуществовании обыденных предметных картин с яркой эмоциональной субъектной напряженностью. Она может принимать всякие обличья, но ее симбиоз с предметной конкретностью всегда остается. Возьмем пример пейзажа из «Трех портретов»: «По серому небу тяжко ползли длинные тучи; темно-бурый кустарник крутился на ветре и *жалобно* шумел; желтая трава *бессильно и печально* пригибалась к земле; стаи дроздов перелетывали по рябинам, осыпанным ярко-пунцовыми гроздьями; в тонких и ломких сучьях берез со свистом попрыгивали синицы; на деревне залаяли собаки. Мне *стало грустно*». В этой призванной создать определенное настроение картине, однако, не упущено ничего из обычных тургеневских фенологических аксессуаров.

Очень показателен в этом отношении изображенный мир «Призраков». Создавая общее чувство нереальности, передавая ощущение полета с женщиной, сотканной из полупрозрачного тумана, автор не забывает, однако, указать ни виды птиц (сова, кулички-песочники, цапля), ни то, что пахнет «зорей-травой»; он замечает, что кусты тяжелы и «неподвижны от сырости», а стебель лилии «тугой», что цапля при полете болтает ногами, а у утки при кряканье «тело немножко дрогнет». Не случайно, рассуждая об иррациональности в «Призраках», Достоевский говорил, что в них «слишком много реального» и что они «не совсем вполне фантастичны»[4].

Непосредственно к пейзажу Тургенева относится пародия Досто-

---

[1] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 427—428.

[2] *Страхов Н.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. 4-е изд. Киев, 1901. С. 130.

[3] *Родзевич С. И.* Тургенев. Киев, 1919. С. 120.

[4] Письмо Ф. М. Достоевского И. С. Тургеневу от 23 декабря 1863 г. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28, кн. 2. С. 61.

евского «Мерси» из романа «Бесы». Ее основой послужили «Призраки» и «Довольно». С замечательной меткостью высвечены в ней главные черты тургеневской пейзажной манеры. «Тут непременно кругом растет дрок (непременно дрок или какая-нибудь такая трава, о которой надобно справляться в ботанике). При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь». Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета».

Кроме пародирования тургеневской фенологической точности подмечена фундаментальная черта: в предметах у Тургенева отыскиваются такие качества и тонкие оттенки, которые говорят уже не столько о самом объекте, сколько о его наблюдателе, описавшем то, что все видели, да не приметили; едко подчеркнута тургеневская любовь к нюансам, граничащая с изысканностью.

Всякое описание Тургенева двунаправленно — на объект восприятия и на сам процесс восприятия, на его способы, особенности, характер возникающих при этом чувств, т. е. в конечном счете на сам воспринимающий субъект.

Для Тургенева внешний мир существует не как самостоятельная сфера, заслуживающая безотносительного воплощения, но как комплекс явлений, прежде всего соотносительных с автором-рассказчиком.

При таком внимании к процессу восприятия в описание не может не попасть объект, сам предмет, и он туда попадает, и в деталях самых подробных. Однако доминанта всегда смещена в сторону субъекта: не столько предмет, сколько «я» с ним и в нем.

Пейзаж у Тургенева никогда не дается с неопределенной точки зрения, ниоткуда, в нем всегда есть наблюдатель. Но странная вещь — эта его обозначенная оптическая позиция постоянно нарушается.

При описании фантастического полета в «Призраках» можно было бы ожидать подчинения зрения рассказчика его необычной позиции. Ничего похожего — он видит такие же мелкие детали, как обычный тургеневский неторопливый наблюдатель, удобно расположившийся на берегу пруда, бредущий вдоль поля или пробирающийся с ружьем по лесу,— например, что сидящая на воде утка «торопливо вынет шею из-под крыла, посмотрит, посмотрит и хлопотливо засунет опять нос в пушистые перья». Он успевает разглядеть, как «буйвол медленно поднял из вязкой тины свою косматую чудовищную голову с короткими вихрами щетины между криво загнутыми назад рогами. Он косо повел белками бессмысленно-злобных глаз и тяжело фыркнул мокрыми ноздрями...».

Тургеневский герой-наблюдатель — чистая фикция. В «Первой любви» рассказчик-герой сообщает, что он взбирался на развалины, где «сидел по часам и глядел, *ничего не видя*». Однако после такого признания идет в деталях увиденная картина: «Возле меня, по запыленной крапиве, лениво перепархивали белые бабочки; бойкий воробей садился недалеко на полусломанном красном кирпиче и раздражительно чирикал, беспрестанно поворачиваясь всем телом и распустив хвостик...» и т. п. Весь пейзаж, конечно, результат изощренной наблюдательности самого автора. Предмет у Тургенева дается не в индивидуализированном психологическом восприятии героя, но с точки зрения автора, которую он демонстрирует. У Толстого или Чехова такого не найти: если появился герой, да еще со столь точно указанной позицией, то будет описано только то, что этот герой может видеть, и ничего сверх.

Общим местом работ и о Тургеневе, и о Чехове стало утверждение, что состояние природы у них гармонирует с настроением персонажа. Это так; разница, однако же, и здесь велика. У Тургенева — прямой и открытый параллелизм: «Молнии не прекращались ни на мгновение ⟨...⟩. Я глядел и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне». Но вот молнии «исчезли наконец». То же и в душе героя: «И во мне исчезли молнии» («Первая любовь»). В чеховских «Именинах» тягостные чувства героини тоже находят соответствие в пейзаже, но это выражается не явно, а косвенно, по касательной, в общем сгущенном ощущении грусти и томления, без прямого обращения к внутреннему миру субъекта: «Солнце пряталось за облаками, деревья и воздух хмурились, как перед дождем, но, несмотря на это, было жарко и душно. Сено ⟨...⟩ лежало неубранное, печальное, пестрея своими поблекшими цветами и испуская тяжелый приторный запах». Разница связана с особым характером тургеневской субъективности, окутывающей предмет своим флером и заслоняющей сам изобразительный вещный результат.

По характеру этот авторский субъектный флер достаточно пестр — от замечаний по поводу быта, мод, мелких привычек до обобщений широкого философского плана. Примером последнего рода могут служить общие мысли о смысле жизни природы, возникшие у автора при разглядывании мухи (которая при этом описывается с дотошностью энтомолога): «Я поднял голову и увидал на самом конце тонкой ветки одну из тех больших мух с изумрудной головкой, длинным телом и четырьмя прозрачными крыльями, которых кокетливые французы величают «девицами», а наш бесхитростный народ прозвал «коромыслами». Долго, более часа не отводил я от нее глаз. Насквозь пропеченная солнцем, она не шевелилась,

только изредка поворачивала головку со стороны на сторону и трепетала приподнятыми крылышками... вот и всё. Глядя на нее, мне вдруг показалось, что я понял жизнь природы, понял ее несомненный и явный, хотя для многих еще таинственный смысл. Тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие и здоровье в каждом отдельном существе — вот самая ее основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится» («Поездка в Полесье»).

Это не было «строгим философствованием», но это была способность «мгновенно офилософить любое фрагментарное жизненное наблюдение». Процитировав начало и конец того же отрывка из «Поездки в Полесье», Л. В. Пумпянский заключает: «Таким образом, между совершенно единичным наблюдением и ответственнейшим обобщением нет никакой внутренней преграды, никакого методологического пространства»[1].

6

«Внешностный» характер господствующего авторского начала в тургеневском мировидении особенно отчетливо узнаваем при сопоставлении его с Л. Толстым, не менее внимательным к вещному окружению и еще более повествовательно авторитарным.

По последовательности и художественному постоянству активности авторской позиции Тургенев с Толстым вполне сопоставим. Но огромна разница как в ее социально-философской базе, так и в силе эмоционально-нравственного ее накала. В изображении внешнего мира у Тургенева никогда не было того стремления, которое проявилось уже в первых произведениях его современника («Детство», «Отрочество», «Юность», «Севастопольские рассказы», «Утро помещика», 1852—1857), писанных одновременно со многими рассказами из «Записок охотника», «Затишьем» (1854), «Рудиным» (1856), — стремления проникнуть под эту внешность, обнажить суть, снять любое прикрытие культурного узуса. Разница была также в равновесности у Толстого открытого авторского анализа с объективным изображением самодвижения жизни[2] и очевидным преобладанием первого над вторым у Тургенева. В отличие от углубленной морально-философской и усиливающейся дидактической авторской позиции Толстого у Тургенева авторской рефлексии и медитациям

---

[1] *Пумпянский Л. В.* Тургенев-новеллист // Тургенев И. С. Соч. М.; Л., 1929. Т. 7. С. 8.

[2] Подробно см. статью «Антиномии Льва Толстого» в настоящем издании.

с начала и до конца была свойственна «культурно-европейская» этическая и эстетическая широта.

Неотчетливое представление о характере художественной авторской субъективности Тургенева не раз приводило к разнообразным неточностям и даже заблуждениям. Так, критика очень долго называла Тургенева поэтом старины и певцом дворянских гнезд. Потом этот взгляд неоднократно опровергался, подчеркивался критицизм автора «Записок охотника» по отношению к дворянскому укладу, усадебной жизни и т. п. Приведем только две цитаты — из авторов, понимающих, что вопрос не так прост. «Он был не в силах отрешиться,— писал С. А. Андреевский,— от любовного отношения ко всей той обстановке, ко всем тем уголкам земли, в которых ютились и проживали свой век люди его круга. В высшей степени прогрессивный, Тургенев, однако же, часто являлся невольным поэтом старины»[1]. О той же «невольности» в эстетическом любовании усадебным бытом говорил и Л. П. Гроссман: «Тургенев был невольным основателем того эстетического усадьбоведения, вокруг которого зародились у нас впоследствии художественные журналы о ценностях вымирающих дворянских гнезд»[2].

Причина этой невольной эстетизации в значительной мере кроется во внешностном характере субъектно-авторски ориентированного предметного восприятия Тургенева, нацеленного прежде всего на фиксацию форм, красок, линий, на любование гармонией пропорций и цветовых соотношений визуальной реальности.

Эстетизм был неполноценный — на самом деле автор-повествователь не может ни на минуту слиться с изображаемым или посмотреть на рисуемый быт его же глазами, но подчеркивает *свою* остраненную позицию при описании всякой мелочи, отмечая иронически или этнографически бесстрастно принадлежность этих вещей, обычаев, привычек иному укладу, другому времени. «Живописец изобразил его в кафтане алого цвета с большими стразовыми пуговицами; в руке он держал какой-то *небывалый* цветок» («Три портрета»); «*В то время* процветал еще экосез» («Бретер»); «...вошли в гостиную, с модной мебелью из русского магазина, очень ухищренной и изогнутой под предлогом доставления удобства сидящим, *а в сущности очень неудобной*» («Два приятеля»).

Обязательность рефлексии, сопровождающей описания раннего Тургенева, удивительно точно отметил П. В. Анненков: «Я решительно жду от вас романа с полной властью над всеми лицами и над

---

[1] *Андреевский С. А.* Литературные очерки. 3-е изд. СПб., 1902. С. 284—285.

[2] *Гроссман Л.* Портрет Манон Леско: Два этюда о Тургеневе. Одесса, 1919. С. 20.

событиями и *без наслаждения самим собою (т. е. своим авторством)* ⟨...⟩ и наконец, чтобы мизерии, противоречия и нелепости жизненные не выставляли себя напоказ и не кокетничали своим безобразием, как это у вас иногда бывает, а ложились удивительно обыкновенно, *не подозревая, чтобы можно было на них смотреть»*[1].

Иногда субъектно-рефлективные пассажи сильно разрастаются, являя сложный сплав разнообразных чувств автора-рассказчика. «Читатель, знакомы ли тебе те небольшие дворянские усадьбы, которыми двадцать пять — тридцать лет тому назад изобиловала наша великорусская Украйна? Теперь они попадаются редко, а лет через десять и последние из них, пожалуй, исчезнут бесследно. Проточный пруд, заросший лозником и камышами ⟨...⟩ за прудом сад с аллеями лип, этой красы и чести наших черноземных равнин ⟨...⟩ наконец, господский дом, одноэтажный, на кирпичном фундаменте, с зеленоватыми стеклами в узких рамах, с покатой, некогда крашенной крышей, с балкончиком, из которого выпадали кувшинообразные перила ⟨...⟩. В самом доме все немножко набок, немножко расшаталось — а ничего! Стоит крепко и держит тепло: печи что твои слоны, мебель сбродная, домодельщина ⟨...⟩ в углу столовой громадные английские часы в виде башни ⟨...⟩. Ничего, жить можно — и даже очень недурно жить» («Бригадир»).

Совершенно ту же стороннюю позицию занимает и рассказчик, когда он является действующим лицом, принадлежит к описываемой среде и к тому же времени: «Башмаки носил без каблуков и пудрился ежедневно, что в провинции тогда считалось большой редкостью» («Часы»). Рассказчик-посредник превращен в такого же наблюдателя, внимательного к виду и форме, истории быта и нравов — и своему восприятию всего этого, как и автор-рассказчик.

Насколько автор-рассказчик пассивен как участник событий (так пошло с «Записок охотника»), настолько он активен как наблюдатель, неутомимо смотрящий, слушающий (иногда и подслушивающий) и все примечающий. Даже в случаях, когда рассказчик сам принимает участие в событиях, его главная роль та же. Тургеневский рассказчик любого типа — визионер по призванию и сути. Вещный и событийный мир для него не место приложения сил, не арена, где он выступает как равный с прочими состязатель, но поле художнического наблюдения и повод к рефлексии и медитации.

Наблюдательский, близкий к реальным формам и фактам харак-

---

[1] *Зелинский В.* Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева. СПб. 1905. Т. 3. С. 475.

тер таланта Тургенева отмечали многие критики и исследователи, начиная с Белинского[1]. «Очевидно, что Тургенев — романист-художник выходит из Тургенева — наблюдателя-портретиста»,— писал М. Л. Гофман, подчеркивая «перевес памяти наблюдателя над воображением художника»[2]. А. Мазон считал, что Тургенев «своим творчеством ⟨...⟩ скорее обязан наблюдениям, чем вымыслу»[3]. Это вполне согласуется с собственными признаниями художника: «Не обладая большою долею свободной изобразительности, я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами» (XIV, 97).

Из двух главных составных элементов авторской интенциальности у Тургенева — рефлексии и наблюдательства — главенствует последнее. В отличие от первой в наблюдательстве его не было пассивной созерцательности — это было визионерство страстное, в ненасыщаемости которого крылась живая точность и необычайная отзывчивость художника, запечатлевающего не только твердое, социально устоявшееся, но и уходящее, но и нарождающееся; под его пером «современность тотчас же становится документированной историей»[4].

7

В заключение несколько замечаний об изображении внутреннего мира и о сюжете — сферах, не рассматриваемых подробно в данной статье; иллюстрации, привлеченные из них, призваны лишь показать справедливость и здесь основного принципа тургеневской прозы.

Визионерский характер авторской субъективности соблазнительно связать с особой любовью Тургенева к изображению внутреннего мира через внешние проявления — такой способ критика неоднократно объявляла у него господствующим. Но, конечно, этот способ был лишь одним из многих у писателя, наследовавшего весь арсенал психологического анализа литературной традиции[5]. В области изображения психологии важнее вторая сторона — его авторская рефлексия.

---

[1] Высказывание в письме к Тургеневу от 19 февраля 1847 г., приводимое адресатом в «Воспоминаниях о Белинском».

[2] *Гофман М. Л.* К психологии творчества Тургенева // Голос минувшего. 1927. № 5. С. 219—220.

[3] *Мазон А.* Парижские рукописи Тургенева. М.; Л.; 1931. С. 56.

[4] *Долотова Л.* И. С. Тургенев // Развитие реализма в русской литературе. М., 1973. Т. II, кн. 2. С. 22.

[5] О сложном соотношении «прямого психологического анализа» и «материала, доставляемого наблюдением» см.: *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975. С. 27.

Не раз говорилось об отсутствии непрерывности психического потока в прозе Тургенева. Дело, однако, не в собственно прерывности, а в ее характере. Этот поток все время перебивается автором, сопровождающим каждое уловленное движение души своим высказыванием. «К вечеру жажда мести разгорелась в нем до исступления, и он, *добродушный и слабый человек*, с лихорадочным нетерпением дождался ночи ⟨...⟩. И махнул рукой на все... Если бы он был рожден с душой недоброй, в *это мгновенье он мог бы сделаться злодеем, но зло не было свойственным Акиму...»* («Постоялый двор»). «Она сидела не шевелясь; ей казалось, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над ее головой, и она шла ко дну, застывая и немея. Всякому тяжело первое разочарование; но для души искренней, не желавшей обманывать себя, чуждой легкомыслия и преувеличения, оно почти нестерпимо ⟨...⟩. Слезы навернулись на глазах Натальи. Не всегда благотворны бывают слезы. Отрадны и целебны они, когда, долго накипев в груди, потекут они наконец ⟨...⟩. Но есть слезы холодные, скупо льющиеся слезы: их по капле выдавливает из сердца тяжелым и недвижным бременем налегшее на него горе; они безотрадны и не приносят облегчения. Нужда плачет такими слезами, и тот еще не был несчастлив, кто не проливал их. Наталья узнала их в этот день» («Рудин»). Эти рассуждения — экстракт житейской мудрости, почти афоризмы. Так от конкретной ситуации и психологии героини тотчас же перебрасывается мост опять-таки к автору, к его пониманию и трактовке.

Еще далее от самодвижения психических процессов изображение внутреннего мира в рассказе от первого лица, и еще открытее в них стороннее руководительство их выявлением. В центре внимания снова оказывается не объект, но воспринимающий субъект. Отчетливо это проявляется, например, в характеристиках, объединяющих внешнее и внутреннее. Явственно это показывают материалы творческой истории. Еще первым публикатором тургеневских «формулярных списков» было замечено, что такие списки автор «обычно включает почти без изменения в окончательную редакцию произведения. Биографические заметки действующих лиц, в частности, воспроизводятся с небольшими дополнениями или легкими изменениями, и мы как бы слышим голос рассказчика, приводящего в порядок свои воспоминания»[1]. Главное, что делает Тургенев, превращая формуляр в характеристику, это насыщает его рефлексией рассказчика, призванной не столько прояснить и уточнить объективные качества портретируемого, сколько сообщить о впечатлении, произведенном ими на рассказчика. Такое сообщение, например,

---

[1] *Мазон А.* Указ. соч. С. 57.

вводится перед характеристикой главного героя рассказа «Степной король Лир»: «Едва ли не самым резким впечатлением того уже далекого времени осталась в моей памяти фигура нашего ближайшего соседа, некоего Мартына Петровича Харлова. Да и трудно было бы изгладиться тому впечатлению...» Подчеркнутой эмоциональной оценкой-впечатлением рассказчика сопровождаются и прочие детали характеристики: «Помнится, я без некоторого почтительного ужаса не мог взирать...», «Но особенно поражала меня...», «Можно было подумать...» (X, 187 и ср. X, 376—377).

Очень точно и ядовито подметил эту черту Достоевский во второй своей пародии на Тургенева в «Бесах» — на «Казнь Тропмана»: «Зачем вам это море, буря, скалы, разбитые щепки корабля? ⟨...⟩ Чего вы смотрите на эту утопленницу с мертвым ребенком в мертвых руках? Смотрите лучше на меня, как я не вынес этого зрелища и от него отвернулся. Вот я стал спиной; вот я в ужасе и не в силах оглянуться назад; я жмурю глаза — не правда ли, как это интересно?»[1]

Как некогда отмечал А. С. Долинин, сопоставлявший описание казни у Тургенева и в «Идиоте» Достоевского, у Тургенева возмущало «абсолютное отсутствие перевоплощаемости, приводящее к тому, что события воспринимаются в аспекте только личном, в отражении авторских переживаний, которые выдвигаются на первый план, затмевая трагическое начало ⟨...⟩. Субъективный элемент ⟨...⟩ вторгается в самый сюжет, нарушая ход его развития: в самые трагические минуты он и проявляется, тем самым не только ослабляет напряженность трагического, но, для Достоевского, делается циничным»[2].

Меткость пародии Достоевского такова, что он буквально предсказал главные черты другого тургеневского текста — написанного через двенадцать лет очерка «Un incendie en mer» («Пожар на море»)[3]. В очерке — в общей позиции рассказчика и конкретных

---

[1] Ср. в письме Достоевского Н. Н. Страхову по поводу той же «Казни Тропмана»: «Главное впечатление статьи в результате — ужасная забота, до последней щепетильности, о себе, о своей целости и своем спокойствии. И это в виду отрубленной головы» (*Достоевский Ф. М.* Письма. М.; Л., 1930. Т. 2. С. 274).

[2] *Долинин А. С.* Тургенев в «Бесах» // Достоевский: Статьи и материалы. Л., 1924. Сб. II. С. 127—128. Ср.: «Самый момент казни у Тургенева рассказан с точки зрения смотрящего, а не того, кто умирает, и Достоевский, которому близка была психология умирающего, не мог этого вынести, такого отношения как к спектаклю» (*Никольский Ю.* Тургенев и Достоевский: История одной вражды. София, 1921. С. 70).

[3] Возможно, Достоевский имел материал устных рассказов об этом происшествии и некоторые печатные источники. См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1960. Т. 12. С. 291, коммент.

деталях — так много наперед спародированного Достоевским, что в свое время это ввело в заблуждение Н. К. Пиксанова, не обратившего внимания на даты и посчитавшего, что материалом для пародии в «Бесах» кроме «Казни Тропмана» послужил и этот очерк[1].

Сюжет Тургенева еще более, чем мир внутренний, лишен самодвижения и автономии. Предупредительная рука автора-повествователя или рассказчика организует все сюжетное движение, прямо сообщая о предстоящем появлении нового героя или о том, что автор сейчас надолго оторвется от развития фабулы для его характеристики, или открыто предуведомляя о надвигающихся переменах. Все это было уже в дебютных вещах и в «Записках охотника». «Судьба, неотступно терзавшая Недопюскина-отца, принялась и за сына, видно разлакомилась. Но с Тихоном она поступила иначе; она не мучила его — она им забавлялась» («Чертопханов и Недопюскин»). То же находим и в дописанном для «Записок охотника» в 1872 г. «Конце Чертопханова»: «Но тут постигло его второе бедствие».

Авторские предуготовления — одна из важнейших особенностей тургеневского сюжетного построения и в рассказе, и в романе. «Так прошел еще год. Герасим продолжал свои дворнические занятия и очень был доволен своей судьбой, как вдруг произошло одно неожиданное обстоятельство... а именно: 〈...〉» («Муму»); «...Бог знает, удалось ли бы ему вернуться в Россию к зиме; пока он ехал с женою в Баден-Баден 〈...〉. Неожиданный случай разрушил все его планы» («Дворянское гнездо»). Естественно, что в рассказах от первого лица власть рассказчика над событийным движением еще сильнее.

Такие важные звенья сюжета тургеневского романа, как обобщенные характеристики, «вводятся произвольно, не в соответствии с логикой саморазвития действия, а по усмотрению повествователя. Другой мотивировки нет»[2]. Само пристрастие к характеристикам статическим, выключенным из фабульного движения и его надолго приостанавливающим, говорит о сугубо авторской его организации.

У Тургенева нет объективности в толстовско-чеховском смысле, когда герою доверено самостоятельно видеть, оценивать явления внешнего и внутреннего мира, события и идеологемы. Автор-рассказчик сохраняет полную власть над восприятием героев, его корректируя, дополняя, разъясняя. В толпе героев все время мель-

---

[1] *Пиксанов Н. К.* История «Призраков» // Тургенев и его время: Первый сборник. М.; Пг., 1923. С. 189.

[2] *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. С. 47.

кает его лицо, а среди их голосов различим его сольный голос, организующий речевой поток и созидающий чистый, ясный, образцовый — тургеневский — язык. Голос этот ощущается как принадлежащий самому автору-художнику. Он видит как поэт и чувствует как гражданин. Постояннная озабоченность запечатлеть в каждой ячейке изображаемого свое сознание, эстетическую и общественную ценность которого он внутренне неизменно ощущал, предопределило основные черты тургеневского художественного мира.

1985

«ВНЕШНЕЕ» ДОСТОЕВСКОГО

1

Мнение, что Достоевский не имеет вкуса к изображению окружающей обстановки, внешности человека, природы — внешнего вообще — существует издавна. В нем, как и во всех общераспространенных мнениях, читательских и исследовательских, много неточного, но тот импульс, который такое впечатление рождает, несомненно восходит к некой существенной особенности предметного восприятия Достоевского.

Литература изображает мир в его физических и конкретно-предметных формах. Степень привязанности к вещному различна — в прозе и поэзии, в литературе разных эпох, у писателей различных литературных направлений. Но никогда художник слова не может отряхнуть вещный прах со своих ног и освобожденной стопой вступить в царство имматериальности; внутренне-субстанциальное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешностно-предметно воссоздано.

Основу всякой изображенной действительности составляет мир воплощенных в слове художественных предметов, расселенных в созданном писателем пространстве. Первый вопрос, встающий при анализе изображенного мира,— его сегментация. По традиции, все предметные описания Достоевского подразделяем на пейзаж, интерьер, портрет.

В качестве первого сегмента его вещного мира выберем *интерьер*.

Интерьер предшествующей и современной литературной традиции (натуральной школы, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Бальзака, Гюго) можно определить в целом как живописно-характеристический с разной степенью эмоциональной окрашенности и типизирующей направленности, но с достаточной степенью пространственно-предметной точности, подробности и изобразительной фактуры.

Вещи интерьера Достоевского описываются по другому принципу — даже в ранних его произведениях, еще тяготеющих к гоголевской поэтике. Вот как в «Дядюшкином сне» изображается салон Марьи Александровны: «В этом салоне порядочно выкрашены полы и недурны выписные обои. В мебели, довольно неуклюжей,

преобладает красный цвет. Есть камин, над камином зеркало, перед зеркалом бронзовые часы с каким-то амуром, весьма дурного вкуса» (2, 303[1]). Описание кажется достаточно подробным, но детальность его мнима: повествовательное пространство вокруг слова, обозначающего предмет, заполнено не уточняющими «живописательными» словами тоже предметного характера, но лексикой эмоционально-оценочной: «порядочно», «недурны», «неуклюжей», «весьма дурного вкуса». Далее то же: фигурирует «превосходный» рояль, «хорошенький» чайный прибор и т. п. Еще один пример — описание интерьера в «Подростке». «Направо находилась комната Версилова, тесная и узкая, в одно окно; в ней стоял *жалкий* письменный стол, на котором валялось несколько неупотребляемых книг и забытых бумаг, а перед столом *не менее жалкое* мягкое кресло, со сломанной и поднявшейся вверх углом пружиной, от *которой часто стонал Версилов и бранился.* В этом же кабинете, на мягком и тоже истасканном диване, стлали ему спать; он *ненавидел этот свой кабинет* и, кажется, ничего в нем не делал ⟨...⟩. В гостиную входили из коридора, который оканчивался входом в кухню, где жила кухарка Лукерья, и когда стряпала, то чадила пригорелым маслом на всю квартиру *немилосердно.* Бывали минуты, когда Версилов *громко проклинал свою жизнь и участь из-за этого кухонного чада,* и в этом одном я ему вполне *сочувствовал*; я тоже ненавижу эти запахи» (13, 82). Описание, несомненно, достаточно конкретно, но конкретность эта скорее топографического свойства: схема, не рисунок. Однако схема эта, не преследуя живописных целей, обременена знаками другого рода — эмоциональными; рассказчику важно единое впечатление, и оно внушается с чрезвычайной энергией.

В интерьере Гоголя вещи тоже производят некое единое впечатление: «Каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «и я тоже Собакевич!» Но такой эффект обеспечивается собственной предметной сущностью этих вещей: «Пузатое ореховое бюро на пренелепых ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства», и на сами постройки были употреблены «полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние» («Мертвые души», гл. V). Сположенные предметы в мире Гоголя гомогенны, в его кунсткамере нет экспонатов, которые бы своими свойствами к музею уродов не подходили. Вещи Достоевского разнородны, разнокалиберны и разнокачественны; объединены они одним — субъективным мироощуще-

---

[1] Том и страницы в настоящей статье указываются по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Художественные произведения. Л., 1972—1976. Т. I—XVII.

нием рассказчика, им придаются свойства его сиюминутного восприятия. «Где-то за перегородкой, как будто от какого-то *сильного давления,* как будто *кто-то душил их,— захрипели* часы. После неестественно долгого хрипенья последовал тоненький, *гаденький* и как-то неожиданно частый звон» («Записки из подполья», 5, 152). У Гоголя по поводу хрипящих часов есть как будто не менее ошеломительное сравнение: «как бы вся комната наполнилась змеями» («Мертвые души», гл. III). Но при всей его резкости оно лишено эмоционального оттенка. Сходно вещное изображение у Гончарова — декларированное ощущение запущенности кабинета Ильи Ильича Обломова подкрепляется сторонним описанием ее подробностей — пыли, паутины, пятен и т. д. В мире Достоевского предмету атрибутируются качества не непременно «объективно» ему присущие.

Напряженно-субъективным чувством окутываются даже предметные свойства, эмоциональной оценке не подлежащие,— например, геометрия углов комнаты: «один угол *ужасно* острый 〈...〉, другой же угол был уж слишком *безобразно* тупой» («Преступление и наказание», 6, 241).

Единообразности, устойчивости картины одного и того же предметного ареала препятствует и то, что он показывается в разное время с различных точек зрения (например, комната Раскольникова). Но дело, конечно, не в том, что у Достоевского изображенный мир — это мир, предстающий перед читателем в восприятии героя. В таком виде мир часто явлен и читателям Толстого, Чехова, что не делает его там предметно зыбким. Дело в том, что у Достоевского это руководимое автором восприятие предельно личнонаправленно. Рассказчик «Подростка», заключая одно из описаний, говорит: «Я не про аукцион пишу, я только про себя пишу» (13, 37). Будь так, как говорит этот рассказчик, все обстояло б слишком просто. На самом деле повествователь Достоевского всегда пишет про вещи, они в поле его сознания, но ему надобно не их внешнее, видимое всем обличье, но их суть, ведомая ему одному.

С таким ощущеньем вещи связан характер освещения интерьера. «Во внутренних помещениях Достоевский любил рембрандтовское освещение, борьбу светотеней, вспышки во мраке»[1]. Но яркая и мгновенная вспышка, выхватив предмет и сделав резкими грани и тени, не покажет его полный облик. Однако она может враз обнаружить нечто, до того в предмете скрытое.

Мысли о неживописности интерьера Достоевского не противоречит наблюденное пристрастие его к темно-серому, серому, темно-

---

[1] *Гроссман Л. П.* Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 411.

коричневому и черному цветам[1] или то, что «Преступление и наказание» «создано при использовании фактически одного желтого фона»[2],— это не цветовые, но краски единого эмоционального напряжения; по функциям это близко к одному из приемов современного кино, когда части фильма даются в разном колорите.

Благодаря всему этому интерьеры Достоевского только с большим допущением можно причислить к собственно описаниям в традиционном смысле — у него нет спокойно-последовательного изображения вещного наполнения квартиры, комнаты. Предметы как бы дрожат в ячеях туго натянутой сети авторской или геройной интенции — и этим выявляют и обнажают ее.

Самодостаточных описаний в литературе не бывает, но бывают такие, которые реконструируют обстановку интерьера в возможном обилии предметов и их деталей, в многообразии их форм, объемов, очертаний, красок, в их соотнесенности с прототипическим эмпирическим вещным ареалом в его географической, социальной, временной определенности (эпоха, страна, школа живописи, архитектурный стиль и т. п.). Достоевский не принадлежит к числу таких описателей. Он не бежит социальной вещи, но и не ищет ее специально; он охотно использует необычный вид предмета, но трудно назвать формы, к которым он (как Гоголь) был бы предпочтительно-внимателен,— такие цели были б для него слишком внешними.

2

Еще Н. К. Михайловский заметил, что у Достоевского почти нет пейзажей; Мережковский писал, что Достоевский «мало и редко описывает природу»[3]. «Перечитайте все произведения Достоевского, и вы не найдете больше четырех-пяти отрывков, хоть сколько-нибудь похожих на то, что мы связываем с представлением о картине природы»,— утверждал Переверзев[4]. С этим спорил уже Л. Гроссман, писавший, что «пейзажей у Достоевского гораздо больше, чем это принято обыкновенно предполагать»[5].

Вопрос не в количестве, но в том, что у него действительно редки «чистые» описания природы — пейзаж не отде́лен и не отделён;

---

[1] *Чирков Н. М.* О стиле Достоевского. М., 1963. С. 108—109.

[2] *Соловьев С. М.* Колорит произведений Достоевского // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 437.

[3] *Мережковский Д.* Л. Толстой и Достоевский. 4-е изд. СПб., 1909. С. 267.

[4] *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского. М., 1912. С. 54.

[5] *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 121.

природный предмет и явление включены в поток событийного повествования. Это относится и к пейзажу-строке, пейзажу-предложению и к пейзажам, обнимающим синтаксические целые и абзацы.

Описания Тургенева географически и фенологически точны: всегда обозначаются вид (жаворонок, коростель), порода дерева. У Гончарова флора и фауна гораздо менее разнообразны, но и у него найдем и перепелов, и кузнечиков, и стрекоз, и «поле с рожью», и воздух, «напоенный запахом полыни, сосны и черемухи» (ср. у Достоевского: «воздух дышит весенними *ароматами*» — 1, 14). К. Федин говорил о писателях-классиках, что у них нет вообще *птиц*, а есть конкретные *грачи*. Но у Достоевского чирикают как раз такие обобщенные птички (пташки), растут неопределенные «кусты» и не принадлежащие к какому-либо семейству «цветки». Почти уникален пейзаж в «Бедных людях», где есть и «сосны», и «береза», и «вековой вяз»,— чрезвычайно понравившийся современникам и исключенный впоследствии автором.

И уже в ранних его пейзажах неконкретность предметного слита с эмоциональным освещением самих вещей. Почти всякий пейзаж вводится или заключается некоей эмоциональной заставкой, служащей ему камертоном. См., например, в «Хозяйке»: «Ордынов равнодушно вступил во владение, навсегда откланялся опекуну своему и вышел на улицу. Вечер был осенний, холодный и *мрачный*; молодой человек был задумчив, и какая-то бессознательная грусть надрывала его сердце» (1, 265). «За ними потянулись длинные желтые и серые заборы, стали встречаться совсем ветхие избенки вместо богатых домов и вместе с тем колоссальные здания под фабриками, уродливые, почерневшие, красные, с длинными трубами. Всюду было безлюдно и пусто; все смотрело *угрюмо и неприязненно*: по крайней мере так казалось Ордынову. Был уже вечер» (1, 267).

Пейзаж в поздних романах строится сходно. «Утро было холодное, и на всем лежал сырой молочный туман. Не знаю почему, но раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится ⟨...⟩. Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие ⟨...⟩. Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре,— чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укре-

питься. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...» (13, 112—113).

Знаменитый этот пейзаж вполне сопоставим по структуре с пейзажами «Бедных людей» и «Двойника», но место эмоциональной «заставки» заняли сложные медитации. Некая иная, надприродная суть здесь не прозревается, как, например, у Тютчева, но демонстрируется открыто; природные предметы настолько прямо связаны с самою мыслью о них, что в медитацию свободно входит феномен литературный — «мечта» пушкинского Германна[1]. «Сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства,— писал Достоевский,— стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального»[2].

Природа Достоевского почти всегда дается в воспринимающем сознании, но это не увиденность, а «созерцание»; именно поэтому пейзаж так естественно инклюзирует философские и исторические ассоциации: «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода, и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы само время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в *созерцание*» (6, 421). Природные вещи являют не форму, но конечную суть — «взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным» (14, 290). Таков пейзаж в III части «Братьев Карамазовых»[3]: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих, сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась с звездною»

---

[1] «Феноменологичность» этого пейзажа усиливает и его восприятие во времени, отмеченное Д. С. Лихачевым (Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 34).

[2] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание художественных произведений./ Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1929. Т. XI. С. 77.

[3] «Иконописность» этого пейзажа отмечал Д. Мережковский (Указ. соч. С. 266).

(14, 328). В природном предмете ищется не морфология натуры, но ее субстанция; формы, линии, краски, как и первое — «выраженное» — эмоциональное впечатление, ощущаются как верхний слой на пути внутрь, или как стартовая площадка, или как первая ступень лестницы, уходящей вверх.

3

Существенной частью *портрета* героя традиционно являлся костюм. Как и при описании предметов в интерьерах, Достоевский не пристально внимателен к его деталям, тяготея к характеристике обобщенной. Так, про одетого «совершенно по моде» князя из «Дядюшкина сна» сказано, что он «точно вырвался из модной картинки. На нем *какая-то* визитка или *что-то подобное*, ей-богу, *не знаю, что именно, но только что-то чрезвычайно модное* и современное, созданное для утренних визитов. Перчатки, галстух, жилет, белье и *все прочее* — все это ослепительной свежести и изящного вкуса» (2, 310). И сравним описание костюма модника у Гоголя, гораздо более краткое, но в коем, однако ж, отмечена даже булавка: «Молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом» («Мертвые души», гл. I).

Человек в художественной системе Гоголя предельно внешностно воплощен; даже гоголевские мнимости — это ипостазированные мнимости («Вий», «Нос»). У Достоевского внешность многих персонажей вообще не изображается, и речь не о лицах второстепенных или малых жанрах — есть центральные герои больших романов, и однако «фигуры не имеющие», по слову Тынянова. «Объективная» рисовка облика персонажа не характерна для Достоевского. Как верно заметил В. Шкловский, «черты портретов героев и их обстановка у Достоевского обнажают авторское понимание мира без введения условного, эмпирического объективизма»[1].

Непрерывное устремление и поиски вернейшего пути к внутреннему ведут к тому, что соотношение внешнего и внутреннего в его человеке свободно колеблется; в нем нет прямой детерминированности внешнего «средой и почвой». Так, «в Сонечке Мармеладовой Достоевский обойдет все неизбежные и во внешности отложения ее страшной профессии»[2], но, с другой стороны, охотно использует предметно-литературные штампы (ставшие таковыми уже у романтиков) прямого соответствия «тела» «душе»: старый

---

[1] *Шкловский В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 317.

[2] *Билинкис Я. С.* Новаторство Л. Н. Толстого в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». Л., 1973. С. 17.

сладострастник у него и внешне мерзок, «стерва» процентщица отвратна и с виду, а князь Мышкин или Алеша внешности почти ангельской.

Внешний облик героя Достоевского не вырастает на предметном фундаменте; он «собирается» из действия, жеста (направленно-однообразного[1]), движения, ритма. «Основа автопортрета Аркадия,— пишет А. В. Чичерин о герое «Подростка»,— в бешеном, судорожном, особенном, ему свойственном ритме ⟨...⟩. Внешний облик воспринимается изнутри, из этого ритма»[2].

Всеохватность этих категорий сдвигает собственно физические черты, детали на периферию. Ощущение их необильности (при действительной достаточности) усиливается постоянным сопоположением идеального и предметного, чувства и вещи. Но предмет не может перерасти свою физическую оболочку, феномены не идеальные на протяжении произведения Достоевского стремительно развиваются — время и движение убыстряются, напрягается мысль, чувство доходит до границы возможностей личности и — перехлестывает эту границу. Предмет в этом соревновании проигрывает; создается *сущностный* портрет героя.

4

В мире конкретного произведения художественный предмет включен в событийный поток, в диалоги, сцены. Какова ж его роль в этих видах текста?

В диалоге (или разговоре нескольких лиц) у Достоевского всегда отмечено начальное расположение героев на сценической площадке, положение относительно ее предметов. Но дальнейшая режиссура ослаблена, заботы о мизансценах не увидать.

Сцена беседы Ивана и Алеши, одна из центральных в «Братьях Карамазовых», в своем начале предметно конкретизирована: «Находился Иван, однако, не в отдельной комнате. Это было только место у окна, отгороженное ширмами, но сидевших за ширмами все-таки не могли видеть посторонние. Комната эта была входная,

---

[1] «Обозначения движений превращаются в застывшие формулы, которые повторяются на протяжении поэмы множество раз» (*Виноградов В. В.* К морфологии натурального стиля: Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник» // *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М. 1976. С. 110). Ср. «Один и тот же жест или мимическое движение встречаются на десятках страниц подряд. К примеру, «Бесы» перенасыщены «сверканием глаз» (*Белобровцева И. З.* Мимика и жест у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 196).

[2] *Чичерин А. В.* Достоевский — искусство прозы // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 260.

первая, с буфетом у боковой стены. По ней поминутно шмыгали половые. Из посетителей был один лишь старичок, отставной военный, и пил в уголку чай. Зато в остальных комнатах трактира происходила вся обыкновенная трактирная возня, слышались призывные крики, откупоривание пивных бутылок, стук бильярдных шаров, гудел орган» (14, 208).

При передаче разговора обо всем этом забыто — и о половых, и об органе, и о соседе-старичке, неизвестно даже, слышал ли он весь разговор или ушел в середине. Дальше до самого конца пятой главы — на протяжении тридцати трех страниц — нет ни одной предметной детали, первая появляется в самом ее конце: «Они вышли, но остановились *у крыльца* трактира» (14, 240). Правда, вскоре после начала разговора как будто бы вплывает деталь, явленная через реплику Ивана: «Вот тебе уху принесли, кушай на здоровье. Уха славная, хорошо готовят» (14, 210). Но это не та, не та уха, которую едят герои Гончарова или Лескова, и не о ней тут речь. Это не вещь, но эмоциональный жест. В фильме И. Пырьева, поставленном по роману, мимо Карамазовых во время их беседы одна за другой проходят разряженные дамы под зонтиками и другие лица. Но в самом романе глаз повествователя в этой сцене не видит никаких реалий. Ходом диалога, напряженностью его «надмирного» смысла первоначальные указания относительно предметного его сопровождения полностью отменяются.

Об исключении из дальнейшего текста всего предметного антуража сцены прямо сказано в начале шестой книги романа: «Вся речь старца в записке этой ведется как бы беспрерывно, словно как бы он излагал жизнь свою в виде повести, обращаясь к друзьям своим, тогда как ⟨...⟩ велась беседа в тот вечер общая, и хотя гости хозяина своего мало перебивали, но все же говорили и от себя ⟨...⟩ к тому же и беспрерывности такой в повествовании сем быть не могло, ибо старец иногда задыхался, терял голос и даже ложился на постель свою ⟨...⟩. Раз или два беседа прерывалась чтением Евангелия» (14, 260).

Той же самой цели — направленности читательской мысли через предмет и мимо него, к качественно иному, апредметному,— служит и другой прием, совсем противоположный,— сугубое внимание к вещам в кризисные моменты жизни сознания. (В более резкой форме он использовался Толстым: «Я не покорюсь ему: я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. Говорят, что они возят тесто в Петербург. ⟨...⟩ Но я докажу ему. ⟨...⟩ Как дурно пахнет эта краска. Зачем они все красят и строят? Моды и уборы,— читала она».— «Анна Каренина», ч. VII, гл. 28.) Психологическая мотивировка-комментарий такому изображению дается Достоевским в «Подростке»: «Удивительно, как много посторонних мыслей

способно мелькнуть в уме, именно когда весь потрясен каким-нибудь колоссальным известием, которое, по-настоящему, должно бы было, кажется, задавить другие чувства и разогнать все посторонние мысли, особенно мелкие; а мелкие-то, напротив, и лезут» (13, 130).

Итак, мы видим здесь два вида отношения к вещи: 1) предметы наличествуют, но они факультативны и задвинуты на периферию повествования; 2) предметы тоже факультативны, но они время от времени всплывают в тексте. Однако вещественность их мнима, они лишь суть знаки мира внутреннего. В обоих случаях предметы, объективно в тексте наличествующие, развеществлены.

В сознании художника существует некая внутренняя действительность, которая объективируется в процессе создания произведения. Ее проецирование в воплощаемое художественное пространство — не явление на свет Божий некоего готового феномена. Трансцендентация духовного — это процесс, в котором мир внутренний сталкивается с проникающим в него внешним и с той поры несет на себе его явственные следы.

Рождение художественного предмета — встреча идеального представления с эмпирическим предметом. Это не мирная встреча, но столкновение и война. В этой войне реально-эмпирическое имеет преимущество, ибо отвечает главной двуединой цели искусства: коммуникативной и — по Л. Толстому — заразительной, и оно есть единственно возможная форма выражения внутренне-идеального. Писатель может говорить лишь на предметном языке этого, эмпирического мира — только так он может быть понят и понятен. Поэтому внутреннее — надвременное и вечное — передается в формах предметно-временных, в вещном обличье той эпохи, к которой художник принадлежит.

Степень подчиненности этим формам времени различна. Одни художники остро реагируют на эти сиюминутные формы, постоянно творимые жизнью в сфере природной и социальной, они внимательны к вещи, укладу, этикету, быту. Это тип *формоориентированного* мышления (пример такого художника — Тургенев).

Ему противостоит другой тип, который условно назовем *сущностным*. Это тип литературного мышления, не регистрирующего разветвленные современные бытовые ситуации и формы, вещное разнообразие в его живописной пестроте. Вещь не находится в центре внимания, она может быть легко оставляема повествователем ради более высоких сфер. Достоевский — яркий пример такого художественного мышления. «Я не описываю города, обстановки, быта людей, должностей, отношений,— записал он в одной из записных книжек.— Само собою, так как дело происходило не

на небе, а все-таки у нас, то нельзя же, чтобы и я не коснулся иногда чисто картинно-бытовой стороны нашей губернской жизни; но предупреждаю, что сделано это лишь ровно настолько, насколько понадобится самою неотложною необходимостью. Специально же описательною частью нашего современного быта заниматься не стану»[1].

Достоевский не бежит предмета. Но это особым образом увиденные предметы. Они как бы освобождены от своих оболочек, мешающих общению — поверх барьеров — сути с сутью. Они создают то напряженное вещное поле, которое является основой того художественного видения, которое вошло в литературу с этим писателем.

1979

[1] Цит. по сб.: Творчество Достоевского. М., 1959. С. 366.

ЧЕХОВ. ЕДИНСТВО ВИДЕНИЯ

В XIX в. развитие литературы понималось как движение от собрания сочинений одного писателя к собранию другого. То, что эти собрания составлены из разных жанров, считалось не особенно существенным. Так рассматривала литературный процесс русская критика даже в 90-х годах XIX в.; эти взгляды благополучно перешли в следующий век.

Ситуация переменилась в 20-е годы. В работах формальной школы вопрос о жанре был поставлен как один из главных. «Ощущение жанра важно,— писал Ю. Тынянов.— Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо: ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное — реформы»[1]. Проблемы взаимодействия жанров, их гибели и возвращения, колебаний, перемещений от периферии к центру и наоборот, развитие самых разных жанровых образований от оды до романа рассматривались на обширном материале в работах В. Виноградова, Г. Гуковского, В. Жирмунского, Б. Томашевского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума. Эти работы были чрезвычайно важны для развития историко-литературной науки.

Категория жанра стала в центре эстетики М. Бахтина. Жанр он считал носителем «наиболее устойчивых, вековечных тенденций развития литературы»[2]. Жанры, по Бахтину, являются «ведущими героями» литературы, «а направления и школы — героями только второго и третьего порядка»[3]. Жанр для него — основная «зона и поле ценностного восприятия и изображения мира»[4].

Однако такое понимание, как это произошло со многими идеями Бахтина, абсолютизировалось. Приведем только один пример — из статьи, напечатанной в сборнике, составляющем целую серию, посвященную вопросам жанра: «Жанр — это исторически складывающийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ мира, который единственно может быть носителем определенной эстетической концепции действительности. Жанр выступает как

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 151.
[2] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 178.
[3] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451.
[4] Там же. С. 271.

универсальный, синтезирующий инструмент типизации: в нем происходит преображение всего ограниченного жизненного материала в образ мира, всегда безграничный, полный и целостный»[1].

При таком «разнесении» художественных миров и литературного процесса по жанрам многое было утрачено. Роль жанра в литературной эволюции и творчестве отдельных писателей, его стилетворящая роль оказались преувеличенными. Меж тем решающей эта роль является только в массовой литературе («малой прессе») и в работе литераторов третьего ряда; как известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX в. не укладывается в традиционные жанровые рамки.

Все произведения писателя написаны одной рукою. Будущие исследования покажут, что в поэтике прозы Пушкина, его исторической прозы, публицистики, литературно-критических статей, автобиографических записок гораздо больше сходства, чем различий. Почти то же, видимо, можно будет сказать и о публицистике, дневниках, философских сочинениях Толстого. Вряд ли можно установить какую-либо принципиальную разницу в изображении внутреннего мира и персонажа в целом, способах построения сюжета, структуре идеи в рассказе, повести, романе у Тургенева.

Существуют такие наджанровые понятия, как индивидуальный стиль и общность словаря писателя, или такая категория, как тип художественно-предметного ви́дения, единообразно проявляющийся в любых жанрах, в которых работал художник[2]. «Эпос и лирика или драма и лирика,— писал Бенедетто Кроче,— являются схоластическими делениями неделимого»[3]. Над этим высказыванием, звучащим для современного литературоведа-эпатирующе, быть может, следует задуматься.

Жанровый подход потеснил представление о единстве ви́дения. Стоило бы вернуть в нашу науку почти исчезнувший из нее тип работ, где бы делались попытки установить доминанту художественного построения, главный конструктивный принцип («идею стиля», «определяющее начало», «сердце поэтической системы» — в другой терминологии), определить основные составляющие мира писателя.

Исходя из гипотезы о единстве построения мира большого

---

[1] *Лейдерман Н. Л.* Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975. С. 11.

[2] Следует заметить, что М. Бахтин, провозглашая жанр главным героем литературы, в своих конкретных анализах, особенно в работах о Достоевском и Гёте, постоянно говорит о ви́дении писателя в целом, свободно привлекая разножанровые произведения, а также дневники, письма, мемуарные данные.

[3] *Кроче Б.* Интуиция и выражение // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 170.

художника, из идеи существования в этом мире наджанровых явлений, в настоящей статье мы, чтобы заострить проблему, попробуем сопоставить даже не два жанра Чехова, а два рода его письменных текстов, один из которых, по сути, не является собственно жанром художественной литературы — его прозу и его письма.

В каком отношении находятся эти столь различные жанры к главным константам художественного мира Чехова?

1

Проза и письма Чехова прежде всего обладают значительным лексико-синтаксическим единством. Специальное лингвистическое его исследование — дело будущего; здесь же мы приведем лишь некоторые примеры, его иллюстрирующие.

Речь идет о случаях синтаксического сходства; для краткости объединим их с теми случаями, где оно сопровождается лексическим тождеством.

В рассказах Чехова часто встречается словосочетание «и больше ничего», присоединенное союзом «и» и обычно замыкающее предложение. Впервые эта конструкция встречается в рассказе «Перед свадьбой» (1880): «Одна только малодушная психиатрия *и больше ничего*». Дословное повторение находим в рассказе «Юбилей»; затем она используется в трех рассказах 1886 г.: «Человек просто-напросто говорил о пенсии... *и больше ничего*» («Учитель»); «Свинья *и больше ничего*» («Беспокойный гость»); «...а теперь он говорил про себя, что он коллежский асессор *и больше ничего*» («Муж»). Затем этот синтаксический ход повторяется в таких произведениях, как «Свадьба» (1889), «Попрыгунья», «Дуэль» (1891), «В ссылке» (1892), «По делам службы», «У знакомых» (1898).

И этим же отрицательным присоединением часто заканчиваются фразы и целые периоды в чеховской эпистолярии: «...ходит за возами *и больше ничего*» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 14 августа 1888 г.); «В Москве я изображаю из себя доктора *и больше ничего*» (Е. М. Сахаровой, 13 января 1889 г.); «В сравнении с Бурже он гусь лапчатый *и больше ничего*» (Суворину, 15 мая 1889 г.). Повторение этого же находим в письмах к Суворину от начала мая 1889 г. и 20 октября 1891 г., А. С. Киселеву 7 марта 1892 г., Л. С. Мизиновой 13 августа 1893 г. и др.

Велико число повторений прилагательного «великолепный» в качестве именной части сказуемого в начале фразы. «Воздух великолепен» («Ярмарка», 1882); «А погода великолепная» («Ванька», 1886). Или — в слегка ином варианте: «Вечер был великолепный» («От нечего делать», «Который из трех». См. также «Роман с

контрабасом», «Святою ночью», «Кошмар» (1886). В другой лексической модификации — в «Зиночке», 1887). И сравним в письмах: «Погода у нас великолепная» (Лейкину, 17 ноября 1885 г.). «Погода великолепная» (Ал. П. Чехову, 2 мая 1889 г.). «Погода великолепная» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 28 августа 1889 г.) и мн. др.

Приведем примеры двух более сложных случаев. В прозе Чехова встречается построение с инфинитивным вопросительным предложением, к которому при помощи противительного союза или без него присоединяется ответная конструкция. «Ехать в Петербург? — спрашивал себя Лаевский.— Но это значило бы снова начать старую жизнь 〈...〉. Искать спасение в людях? В ком искать и как? Доброта и великодушие Самойленко так же мало спасительны...» («Дуэль»). «Быть женой? Утром холодно, топить печи некому 〈...〉. И когда тут думать о призвании, о пользе просвещения? Учителя, небогатые врачи, фельдшера при громадном труде не имеют даже утешения думать, что они служат идее, народу...» («На подводе»).

Эта синтаксическая модель выступает как организующее средство в больших сверхфразовых единствах и в письмах: «Говорить о литературе? Но ведь мы о ней уже говорили... 〈...〉 Говорить о своей личной жизни? Да, это иногда может быть интересно, и мы, пожалуй, поговорили бы...» (Вл. И. Немировичу-Данченко, 26 ноября 1896 г.).

Пример другой организующей синтаксической модели — цепь восклицательных предложений со словами: «как» и «какой». «Ах, если бы Вы знали, какой сюжет для романа сидит в моей башке! Какие чудные женщины! Какие похороны, какие свадьбы!» (А. Н. Плещееву, 9 февраля 1888 г.). «Какие свадьбы попадались нам на пути, какая чудная музыка слышалась в вечерней тишине и как густо пахло свежим сеном!» (А. Н. Плещееву, 28 июня 1888 г.). «А как жарко! Какие теплые ночи!» (Чеховым, 23—26 июня 1890 г.). И ср. в рассказе «На святках»: «А сколько за это время было в деревне всяких происшествий, сколько свадеб, смертей! Какие были длинные зимы! Какие длинные ночи!»

Большая общность в синтаксисе чеховских произведений и писем обнаруживается и в наличии таких явлений, как перечислительные конструкции с несколькими однородными членами, двухчастные сложносочиненные предложения с безличной второй частью и др.

2

Письма литераторов далеко не всегда литературны, т. е. не всякий раз написаны с непременным использованием «приемов», определенной стилистической установки. Если письма Пушкина —

«настоящая прозаическая лаборатория»[1] его прозы, тексты, над многими из которых он работал (с черновиками) не менее, чем над своими повестями, если среди ранних писем Тургенева многие родственны «его ранним стихотворным опытам»[2], а из поздних иные стилистически близки к прозе его романов, то, например, в эпистолярии Достоевского, «писателя, не увлеченного эпистолярной культурой»[3], литературная палитра гораздо беднее. Они неравномерно литературны. Так, в них мы почти не находим пейзажей. Изображение природы в них — почти всегда описание погоды, связанной с самочувствием, здоровьем: «Ветер был противный, волны хлестали через всю палубу; я продрог, прозяб невыносимо...» (М. М. Достоевскому, начало сентября 1845 г.). «Вчера вдруг наступила погода холодная, да так холодно, что даже странно, ветер и дождь целый день. Сегодня хоть нет дождя, но хмурится, ветрено и холодно очень. Не знаю, как меня угораздило вчера простудить себе ухо, и к вечеру прикинулись зубы» (А. Г. Достоевской, 11 мая 1867 г.). «В Берлине я проскучал сутки, при гадкой ветреной и дождливой погоде 〈...〉 Вчера день был горячий, жаркий, солнечный, а сегодня дождь как из ведра, так что не знаю, как и пойду. Эмс ужасно гадок при дожде» (А. Г. Достоевской, 29 мая 1875 г.). Чрезвычайно редки, например, такие описания: «Кроме того, во Флоренции слишком много бывает дождя; но зато, когда солнце,— это почти что рай. Ничего представить нельзя лучше впечатления этого неба, воздуха и света» (С. А. Ивановой, 25 января 1869 г.). Но и этот пассаж связан с темой двухнедельного холода в «здешних квартирах». Очень скупо описываются интерьеры, внешность и т. п. Но зато подробны описания собственных чувств, мыслей, нередко напоминающие психолого-аналитические страницы романов Достоевского.

Письма Чехова литературны с самого начала.

Для многих рассказов раннего Чехова характерен стиль, в котором с комическими целями церковнославянизмы перемешивались с современной лексикой, просторечием, публицистической, научно-терминологической лексикой. «Между Понтом Эвксинским и Соловками, под соответственным градусом долготы, на своем черноземе с давних пор обитает помещичек Трифон Семенович. Фамилия Трифона Семеновича длинна, как слово «естествоиспытатель», и происходит от очень звучного латинского слова, обозна-

[1] *Винокур Г.* Пушкин-прозаик // Культура языка. М., 1925. С. 186.

[2] *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961. Т. 1. С. 30.

[3] *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 36.

чающего единую из многочисленных человеческих добродетелей» («За яблочки»). В наиболее резких формах этот прием используется в сказовых вещах и в речи персонажей. «Не тати ли сие, думаю, не разбойники ли, богатого Лазаря поджидающие? Не цыганская ли это нация, жертвы идолам приносящая? И взыграся дух мой... Иди, говорю себе, раб Феодосий, и приими венец мученический!» («Мертвое тело»).

В письмах начала 80-х годов обнаруживаем все модификации этой стилистической манеры: «Армяне и павлиновые перья с присвистом и без оного тебе кланяются и благодарят тебя за распущение гирь небесных и колокольный треск» (И. П. Чехову, 28 апреля 1800 г.). «Не блуди, неблудим будеши, а ты блудишь. По животу бить можешь: медицина, возбраняя соитие, не возбраняет массажа» (Ал. П. Чехову, 8 ноября 1882 г.). «Письмо твое поганое получил и оное читал с упреком в нерадении» (ему же, между 3 и 6 февраля 1883 г.). «Да живет (...крестись!) новорожденная многие годы, преизбычествуя (крестись!) красотою физическою и нравственною, златом, гласом, толкастикой, и да цапнет себе со временем мужа доблестна...» (ему же, 20-е числа февраля 1883 г.). «Мир вам и духови твоему. Радуйтеся и веселитеся, яко велика ваша мзда на небесех... Слава отцу и сыну и святому духу всегда, ныне и присно и во веки веков аминь. Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, слава тебе боже... ⟨...⟩ Тут конторщица обрадовалась мне, как жениху се грядущу...» (М. П. Чехову, 25 апреля 1886 г.).

Такой стиль свойственен более всего письмам к Ал. П. Чехову. Это было и семейное, и гимназическое — носителем традиции бурсацко-семинарской словесной игры с церковнославянизмами[1] был протоиерей Ф. П. Покровский, обессмертивший себя придуманным гимназисту прозвищем «Чехонте». В письмах Ал. П. Чехова эта традиция выражена еще ярче и проводится с большим нажимом: «Отче Антоние! Приветствую тебя из града Калуги. В оном обретаюсь. ⟨...⟩ Кланяйся иже во святых отцу нашему...» (4 февраля 1877 г.)[2]. «...иже во святых отца нашего купчины письмо, исполненное велия благолепия и поддельного чувствия» (март 1877 г.)[3]. «Ему же поклон. Не довлеет, бо яже довлеют, да довлеюще довлеют»[4].

Обычно для писем раннего Чехова и широко используемое им в рассказах этого времени пародическое обыгрывание «ученой» лексики. «Видно, братец, попал в самую чувствительную *«центру»*

---

[1] Подробнее см.: *Чудаков А. П.* Антон Павлович Чехов. М., 1987. С. 26—29.

[2] Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 36.

[3] Там же. С. 39.

[4] Там же. С. 54.

(«Братец»). И ср. в письме к Н. А. Лейкину от 17 июня 1884 г.: «...то вы попадете в самую *центру*».

Значительно единство писем и прозы в других традиционных юмористических стилистических приемах — например, преобразовании различных устойчивых словосочетаний: «На свою неволю он уже давно *махнул лапкой...*» («В Москве на Трубной площади»). И сравним: «Солнце *блестит во всю ивановскую*» (Чеховым, 28 мая 1890 г.). «В его письме *ни одной светлой зги...»* (П. И. Куркину, 2 ноября 1899 г.). Преобразовывается идиома «во все лопатки» («любить во все лопатки», «занимать деньги во все лопатки») и др.

Очевидна разница между таким сходством, базирующимся на общности стилистической установки в прозе и письмах, и, например, сознательной стилизацией письменной речи в духе собственного произведения, какую находим у Достоевского: «Яков Петрович Голядкин 〈...〉 никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как все, он только так себе, а то такой, как все» (М. М. Достоевскому, 8 октября 1845 г.).

Пристрастие к юмористическим приемам в письмах Чехова, однако, далеко выходит за пределы комических задач. Как верно заметил Н. А. Нильсон, «весь этот шутливо-иронический жаргон славянизмов, варваризмов, диалектных и канцелярских слов 〈...〉 является одновременно своеобразной защитой для человека, который, несомненно, всегда был безупречно честен и откровенен во всем, что писал, но вместе с тем стремился сохранить известную дистанцию между собой и своими корреспондентами»[1].

3

Новаторской прозе Чехова предшествовали его пародии, где осмеивались расхожие шаблоны современной литературы, ученая и газетная фразеология («Письмо к ученому соседу», «Письмо в редакцию»), возвышенные описания природы, трафаретные герои — «слуга, служивший еще старым господам», «тетка в Тамбове» («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»), эпигонски-романтическая поэтика («Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»).

Пародирование и позже останется одним из излюбленнейших

[1] *Нильсон Н.* Лексика и стилистика писем Чехова // Scando — Slavica. 1968. № 14. P. 59.

его приемов. Правда, специальных пародий он уже почти не пишет. Но проза его сильно насыщена пародиями внутренними. Обыгрываются самые разные литературные стили, манеры, приемы, жанры.

В отрывках произведений, которые пишут чеховские герои, в их высказываниях, спичах, тостах, в использующей чужое слово авторской речи даются пародии на различные жанры массовой газетно-журнальной литературы.

На пьесу «с направлением»: «Сначала она прочла о том, как лакей и горничная, убирая роскошную гостиную, длинно говорили о барышне Анне Сергеевне, которая построила в селе школу и больницу. Горничная, когда лакей вышел, произнесла монолог о том, что ученье свет, а неученье — тьма; потом Мурашкина вернула лакея в гостиную и заставила его сказать длинный монолог о барине-генерале, который не терпит убеждений дочери, собирается выдать ее за богатого камер-юнкера и находит, что спасение народа заключается в круглом невежестве» («Драма»).

На светский роман: «Главный герой — граф Валентин Бленский, живущий в замке и произносящий такие речи: «О, я хочу, чтобы там, вдали, под сводами южного неба ваша маленькая ручка томно трепетала в моей руке... Только там, там живее забьется мое сердце под сводами моего душевного здания... Любви, любви!» («Гость»).

На массовую газетную и судебную публицистику: «Семейные основы поруганы, честь затоптана в грязь, порок торжествует, а потому я, как гражданин и честный человек...» («Мститель»).

На разного рода шаблонные описания: «Полянский солидно ел, пил красное вино и рассказывал 〈...〉 ночь была холодная, темная, дул пронзительный ветер» («Учитель словесности»). Ср. знаменитый роман Веры Иосифовны из «Ионыча», где описывалось, как «крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге».

Столь же активно используется пародирование в письмах. Иногда здесь — те же объекты, то же осмеивание литературных шаблонов, выспреннего беллетристического стиля, штампов, характерных для либеральной публицистики 80-х годов: «Это солидная grande-dame по следам когда-то бывшей красоты...» (М. В. Киселевой, 13 декабря 1888 г.). «Значит, Вы «бедная писательница»? Ах, очень рад. Вы можете теперь Ваше писательство называть так: «Тернистый путь» (Е. М. Шавровой, 11 марта 1891 г.). «...и будете писать в письмах такие фразы: «Только мысль, одна мысль, что я служу святому, вечному, незыблемому, остановила меня от самоубийства» (Л. А. Авиловой, 1 марта 1893 г.).

В письмах текстуальный объем каждой пародии, естественно, меньше; в большинстве случаев это вообще фразовые или даже словесные пародические вставки. Но зато гораздо шире их диапазон — осмеиваются отдельные обороты, выражения, темы, пародируются мелодика, синтаксис, лексика адресатов, известных текстов, стилистических манер.

Часто объект пародии восходит к домашней, семейной семантике. Таковы излюбленные подражания в чеховских письмах манере Павла Егорыча Чехова, стилизации в духе его дневника: «Миша приехал. Лошадей не привел. 〈...〉 Среда. Семена привезли. Сегодня весь день валит снег. 0 градусов. Холодно. Маляры не приходили. У Пелагеи болят зубы»[1] (М. П. Чеховой, 31 марта — 2 апреля 1892 г.).

К стилю Павла Егорыча восходит и такое обращение Чехова к Ал. П. Чехову, как: «беззаконно живущий и беззаконно погибающий брат» (ср. в письме к Ал. П. Чехову от 17 января 1887 г.: «Незаконно живущие беззаконно и погибнут»). Раскрытие семейных истоков многих случаев словесной игры в чеховских письмах — дело будущего (полностью эта задача едва ли когда-нибудь будет решена). Здесь нам важно было отметить лишь единство стилистической установки прозы и писем — их общую чуткость по отношению к социально-речевым стилям эпохи.

Прямое пародирование — не единственный способ обыгрывания литературного материала в письмах и прозе. Еще Ю. Соболев отмечал письмо Суворину от 30 мая 1888 г. как «один из блестящих образчиков своеобразной литературной пародии. Чехов, описывая природу, в то же время как бы иронизирует над стилем литературных «поэтических изображений»[2]: «Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уж о соловьях, которые поют день и ночь, о лае собак, который слышится издали, о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках, о девицах, жаждущих самой шаблонной любви, недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница (о 16 колесах) с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет. Все, что я теперь вижу и слышу, мне кажется, давно

[1] Ср. открыто пародийные записи Чехова, сделанные в дневнике отца: «Баран прыгает. Марьюшка радуется. 〈...〉 +5. Приехал Семашко. Ели жареное вымя. +6. Уехал Семашко. +3. Мамаше снился гусь в камилавке. Это к добру. Больна животом Машка. Зарезали свинью». (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 17. С. 320).

[2] *Соболев Ю.* Чехов. М., 1934. С. 115—116.

уже знакомо по старинным повестям и сказкам». Но пародические акценты здесь расставлены иначе, чем отмечено у Соболева. Описание *начинается* с указания на шаблон, но далее перечисление-пародирование «заезженных» тем одновременно *вводит* их в описание вместе с их традиционным эмоциональным ореолом.

Часто отсылка к возможному поэтическому изображению, «воспеванию» совершенно отдаляет текст от каких бы то ни было снижающих оттенков: «Холодно чертовски, а ведь бедные птицы уже летят в Россию! Их гонит тоска по родине и любовь к отечеству; *если бы поэты знали,* сколько миллионов птиц делается жертвой тоски и любви к родным местам, сколько их мерзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, *то давно воспели бы их.* Войдите Вы в положение коростеля, который всю дорогу не летит, а идет пешком, или дикого гуся, отдающегося живым в руки человека, чтобы только не замерзнуть... Тяжело жить на этом свете!» (А. Н. Плещееву, 6 марта 1888 г.).

В прозе этот прием указания на уже бывшее или возможное в какой-либо традиционной манере описание — и таким способом использование его черт — Чехов применял еще в самые ранние годы. Таково, например, изображение дачи в «Зеленой косе» (1882): «Она глядит приветливо, тепло, романтично... Из-за стройных серебристых тополей, со своими башенками, шпицами, зазубринами, шестами, выглядывает она чем-то средневековым. Когда я смотрю на нее, я припоминаю сентиментальные немецкие романы с их рыцарями, замками, докторами философии, с таинственными графинями...» Ср. в рассказе «Который из трех» (1882): «Будь я мастер описывать природу, я описал бы и луну, которая ласково глядела из-за тучек 〈...〉. Описал бы и тихий шепот деревьев, и песни соловья, и чуть слышный плеск фонтанчика...» Похоже в «Острове Сахалине»: «Если художнику-пейзажисту случится быть на Сахалине, то рекомендую его вниманию арковскую долину. Это место, помимо красоты положения, чрезвычайно богато красками, так что трудно обойтись без устаревшего сравнения с пестрым ковром или калейдоскопом».

Бегство от шаблона — органическое свойство чеховской эпистолярной поэтики. Еще шестьдесят лет тому назад, рассматривая только что опубликованные тогда письма Чехова к О. Л. Книппер-Чеховой, А. Б. Дерман писал: «Эти письма в такой же мере освежают поэтику (какую древнюю и какую опасную в отношении шаблона!) эпистолярной интимности, как рассказы и пьесы Чехова обновили поэтику художественного и драматургического творчества. Какое поразительное уменье избежать банальности, какое органическое тяготение к острой, «внезапной» простоте, какая смелость в упрощении стиля, какое неуловимое сочетание нежности с «неуклю-

жестью», как выражался сам Чехов, т. е. с чем-то противоположным зализанности»[1].

В этих письмах «голубка» стоит рядом с «цаплей» (7 декабря 1902 г.) или «собакой». «Умница моя, голубка, радость, собака» (17 декабря 1902 г.). В них он называет жену «цуциком» (25 сентября 1903 г.), «крокодилом» (17 марта 1902 г.), «мордусей», «замухрышкой» (8 января 1903 г.), «немкой» (7 сентября 1901 г.), «Фомкой» (имя пса, жившего у Книппер в Москве), «лошадкой», постоянно изобретая обращения новые и распространяя-реформируя старые: mein lieber Hund (4 февраля 1902 г.), «дуся моя насекомая» (9 марта 1902 г.), «собака моя бесхвостая» (25 сентября 1903 г.), «лошадиная моя собачка» (19 сентября 1903 г.), «собака моя сердитая, мой песик лютый» (4 декабря 1902 г.), «хорошенькая, гладенькая лошадка» (29 сентября 1903 г.). И сравним в «Учителе словесности»: «И он напишет ей... Свое письмо начнет так: милая моя крыса...— Именно, милая моя крыса,— сказал он и засмеялся».

Вокруг этих прозвищ в письмах создаются целые ласкательные контексты: «Целую и треплю мою собаку, дергаю за хвостик, за уши» (25 февраля 1903 г.). «Ну, лошадка, глажу тебя, чищу, кормлю самым лучшим овсом и целую в лоб и в шейку» (29 сентября 1903 г.). Интимно-домашнее, эпистолярно закрепляясь, становится литературным.

4

Большую общность проза и письма Чехова обнаруживают по части сравнений.

Отметим прежде всего простые повторения — «кочующие» сравнения. В 1889 г., обсуждая с Сувориным будущую постановку «Иванова», Чехов писал: «...все брюнеты, сидящие в ложах, будут казаться мне враждебно настроенными, а блондины — холодными и невнимательными» (4 января). Близкий текст обнаруживаем в «Чайке»: «Когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны». В одном из писем с Сумщины Чехов сравнивал цветущие яблони, груши, вишни «с невестами во время венчания: белые платья, белые цветы» (Суворину, 4 мая 1889 г.). В «Попрыгунье» это сравнение повторено в «обратном» виде: «...со своими льняными волосами и в венчальном наряде она очень похожа на стройное вишневое деревцо, когда весной оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами».

---

[1] *Дерман А. Б.* Творческий портрет Чехова, М., 1929. С. 261—262.

В письмах Тургенева, как уже давно было замечено, имеются случаи текстуальных совпадений с прозою[1]: «он, по-видимому, сохранял черновики некоторых писем или делал из них выписки, чтобы потом воспользоваться ими как «заготовками»[2]. Чеховские совпадения иного рода — это скорее бессознательные «автоплагиаты», диктуемые близостью эпистолярной и прозаической художественных установок.

Для юмористики Чехова были характерны сравнения резкие, неожиданные, часто эпатирующие: «Лицо его точно дверью прищемлено или мокрой тряпкой побито. Оно кисло и жалко; глядя на него, хочется петь «Лучинушку» и ныть» («Двое в одном»).

По свежести и образности эпистолярные чеховские сравнения не уступают прозаическим: «Она неясна, мутна и среди остальных персонажей производит такое же впечатление, как мокрые, мутные сапоги среди ярко вычищенных сапог» (Ал. П. Чехову, начало августа 1887 г.). «Очень красивы буксирные пароходы, тащащие за собой по 4—5 барж; похоже на то, как будто молодой, изящный интеллигент хочет бежать, а его за фалды держат жена-кувалда, теща, свояченица и бабушка жены» (Чеховым, 23 апреля 1890 г.). «Камские города серы; кажется, в них жители занимаются приготовлением облаков, скуки, мокрых заборов и уличной грязи ⟨...⟩ Все извозчики похожи на Добролюбова. ⟨...⟩ Здешние люди внушают приезжему нечто вроде ужаса. Скуластые, лобастые, широкоплечие, с маленькими глазами, с громадными кулачищами. Родятся они на местных чугунолитейных заводах, и при рождении их присутствует не акушер, а механик» (Чеховым, 29 апреля 1890 г.).

Сравнения Чехова безжалостны: несчастного бродягу из рассказа «Мечты» он сравнивает с гусеницей, «на которую наступили», влюбленную женщину — с собакой, «которая делает стойку и с страстным нетерпением ожидает «пиль!» («Пустой случай»). Внешность священника, изображенного с безусловным сочувствием, похожа на то, «словно отец Яков, вздумав загримироваться священником и начав приклеивать бороду, был прерван на половине дела» («Кошмар»). В письмах сравнения тоже достаточно нелицеприятны: «Его белобрысая Маня — жирный, польский, хорошо прожаренный кусок мяса, красивый в профиль, но неприятный en face» (Чеховым, 7 апреля 1887 г.). «Я был в салон-вагоне, мадам приняла меня очень любезно, поиграла мне лицом. У нее на

[1] Впервые: *Гутьяр Н. М.* Тургенев. Юрьев, 1907. С. 376. См. также: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 40—41.

[2] *Эйхенбаум Б.* Мой временник. Л., 1929. С. 95.

лице не хватает кожи, и поэтому, чтобы открыть глаза, нужно закрыть рот, и чтобы открыть рот, надо закрыть глаза» (М. П. Чеховой, 27 августа 1889 г.). «Была m-me Бонье, похожая на красного петуха с белым хохлом» (М. П. Чеховой, 21 января 1900 г.).

В поздней прозе сравнения, сохранив общий характер смелой неожиданности, утратили эпатирующую окраску. В письмах она осталась до конца. «Таланты, которые в нем подвизаются, такие же облезлые, как голова Боборыкина 〈...〉. Побеседовав с ним и поглядев на дела рук его, я разочаровался, как жених, невеста которого позволила себе нечаянно издать в обществе неприличный звук» (А. Н. Плещееву, 14 сентября 1889 г.). «В Тюмени я купил себе на дорогу колбасы, но что за колбаса! Когда берешь кусок в рот, то во рту такой запах, как будто вошел в конюшню в тот самый момент, когда кучера снимают портянки; когда же начинаешь жевать, то такое чувство, как будто вцепился зубами в собачий хвост, опачканный в деготь» (А. С. Суворину, 20 мая 1890 г.). «Пульверизатор 〈...〉 пшикает, издает страдальческие звуки и выпускает капли две-три — полная картина хронического триппера» (И. П. Куркину, 2 ноября 1899 г.). Опускаем ряд выразительных текстов, которые считаются неудобными для печати[1] и в которых, к сожалению, даже в Академическом издании были сделаны купюры.

Как для прозы, для чеховских писем при изображении чувств, ощущений характерны сравнения, сопоставляющие их с ощущениями от явлений вещного мира. «Пишу понемножку свой роман. Выйдет ли из него что-нибудь, я не знаю, но, когда я пишу его, мне кажется, что я после хорошего обеда лежу в саду на сене, которое только что скосили» (А. Н. Плещееву, 15 января 1889 г.). Но в целом в письмах эти сравнения более свободны и резки: «Компания здесь есть, мутные источники текут по всем направлениям, есть и бабы — с пьесами и без пьес, но все же скучно; давит под сердцем, точно съел громадный горшок постных щей» (Т. Л. Щепкиной-Куперник, 1 октября 1898 г.).

Сравнения в письмах продолжают и усиливают устремления Чехова к гротескным формам, проясняя одну из важнейших тенденций внешне предельно «дисциплинированного» чеховского стиля.

5

Одной из самых сложных проблем чеховской поэтики является *парадокс поэтизмов.*

С самых первых своих вещей Чехов пародировал «поэтиче-

---

[1] Писано в 1987 г.

скую» прозу во всех ее основных существовавших в то время модификациях: задержавшуюся на полвека в малой прессе сентиментальную стилистику, штампы «романтически-ужасного» жанра, светскую повесть, лексический набор, ориентированный на эпигонскую поэзию 70—80-х годов.

Однако ситуация осложняется тем, что параллельно многое из этой стилистики использовалось отнюдь не в пародийном плане. В повести «Живой товар» (1882) находим «белых лошадей, похожих на лебедей», несущихся «с быстротою молнии»; героя, влетающего «как вихрь»; море с его «синевой» и «бесконечностью», солнце, «окаймленное золотым фоном, слегка подернутое пурпуром», «тени и полутени», «ароматный воздух» и т. п.

К. Арсеньев, автор одной из первых серьезных статей о творчестве Чехова (1887 г.), отмечал в числе его недостатков «банальные фразы» и приводил пример подобной стилистики: «...летняя ночь охватывала своей нежащей, усыпляющей лаской природу»[1].

Но именно эту стилистику за полтора месяца до написания «Живого товара» вышучивал Чехов в «Скверной истории»: «Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега». Впоследствии подобную поэтику осуждает в своем известном монологе Треплев: «...а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...»

Пародий больше; казалось бы, в конце концов намечается отчетливая эволюция. Этого, однако, не происходит. Не только в ранней, но и в своей зрелой прозе Чехов обнаруживает целый пласт текстов, использующих высокую и традиционно-поэтическую, почти шаблонно-поэтическую лексику, традиционные образы («небо в алмазах»), организованных по принципу отчетливо выраженной риторической мелодики (повторы, анафоры, риторические вопросы, периоды и т. п.). В качестве примеров достаточно назвать тысячекратно цитированную концовку про Мисюсь из «Дома с мезонином» или слова «о покое, о вечном сне, какой ожидает нас» из «Дамы с собачкой», «О, как одиноко в поле ночью...» — из повести «В овраге», размышление Лаевского из XVII главы «Дуэли»: «Он хотел написать матери, чтобы она во имя милосердного Бога ⟨...⟩ дала бы приют и согрела лаской несчастную, обесчещенную им женщину, одинокую, нищую и слабую, чтобы она забыла и простила все, все, все и жертвою хотя отчасти искупила страшный грех

---

[1] *Арсеньев К. К.* Беллетристы последнего времени // Чехов А. П. В сумерках. М., 1986. С. 309 («Лит. памятники»).

сына ⟨...⟩ «Гроза! — прошептал Лаевский; он чувствовал желание молиться кому-нибудь или чему-нибудь, хотя бы молнии или тучам.— Милая гроза!» ⟨...⟩ О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной, красивой жизни? ⟨...⟩ Он столкнул с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночною тьмой; она уже не вернется на небо, потому что жизнь дается только один раз и не повторяется».

Так же организованы знаменитые монологи из «Дяди Вани», «Трех сестер», «Вишневого сада»: «Мы отдохнем», «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут», «Мы посадим новый сад...»

Пародическая традиция подобной лексики и мелодики восходит еще к Салтыкову-Щедрину: «О, сладкие минуты! о, милые, гостеприимные тени! где вы? где вы?» («Старый кот на покое», гл. III). Здесь как бы предвосхищены два поэтических чеховских текста: монолог Нины Заречной и концовка «Дома с мезонином». (Ср. собственное чеховское пародирование: «О, сладкие звуки, где вы?») «Скомпрометированная» поэтика используется в драмах по своему «прямому» назначению.

О сложности современного восприятия этих текстов говорит то, что существует мнение об иронической позиции автора в них. Именно так, например, был прочитан монолог Тузенбаха из 1-го действия «Трех сестер» в постановке А. В. Эфроса в Театре на Малой Бронной в 1967 году («Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! ⟨...⟩ Пришло время, надвигается на всех нас громада...»). Монолог давался почти в сатирическом ключе, с насмешливыми интонациями, жестами и движениями актера (А. Круглого).

Контекст этих текстов в прозе и драмах, однако, показывает, что поэтизмы и включенные с ними в одну систему осколки терминологии «прогрессистской» используются тут в их традиционной функции без всякого снижения.

Чехов ориентировался здесь на узус интеллигентской речи 70 — 80-х годов XIX в. с ее повышенной эмоциональностью, широким использованием специфической «высокой» публицистической фразеологии.

В качестве примера или образчика приведем отрывок из письма С. В. Ковалевской к А. В. Корвин-Круковской и А. М. Евреиновой от 17 сентября 1868 г.: «Милые, дорогие и неоценимые мои сестры! ⟨...⟩. Это совершенно новое чувство въезжать в Петербург свободно, не в гости, а домой, для начала хорошей, труженической жизни, о которой мы мечтали все эти годы. ⟨...⟩ Я решительно не знаю, что сказать вам об этом вечере, мои чудные, милые сестры. ⟨...⟩ Мне было бы очень грустно, если б было возможно быть

грустной, начиная завтра новую жизнь»[1]. Отметим попутно, что все это женское окружение Софьи Ковалевской — дочери генералов, как и чеховские три сестры, монологи которых как будто взяты из ее писем.

Дело еще раз осложняется тем, что Чехов вовсе не принимал этот узус целиком — сплошь и рядом он снова и снова его пародировал, как это делается, например, в рассказе «Соседи» по отношению к речам Власича: «Но скучнее всего то, что даже свои честные, хорошие идеи он умудряется выражать так, что они кажутся у него банальными и отсталыми. Вспоминается что-то старое, давно читанное, когда он медленно, с глубокомысленным видом начинает толковать про *чистые, светлые минуты*...» В качестве примера использования варианта этого устойчивого сочетания в прямом значении можно привести письмо В. Г. Короленко к родным от 11 января 1880 г.: «Не лишен возможности потолковать по душе с людьми, которым понятны не одни непосредственно брюховые интересы, и здесь выпадают *хорошие, чистые минуты*»[2]. Но, как можно видеть, и в чеховском тексте в первом случае («честные, хорошие идеи») близкое словосочетание употреблено без каких-либо обертонов, вполне декотативно[3]. Тем более явственно отсутствие каких-либо дополнительных — снижающих — коннотаций в монологах и других текстах, где сигналом традиционного значения служит мелодико-поэтическая организация.

Письма Чехова также дают множество примеров «прямого» использования традиционно «высоких» слов русской литературной речи как из области чувств, так и общественно-публицистической сферы. В качестве примера приведем полностью текст телеграммы, посланной Чеховым Московскому Художественному театру 1 октября 1899 г.: «Бесконечно благодарю поздравляю шлю глубины души пожелания будем работать сознательно бодро неутомимо чтобы это прекрасное начало послужило залогом дальнейших завоеваний чтобы жизнь театра прошла светлой полосой в истории русского

---

[1] *Ковалевская С. В.* Воспоминания и письма. М., 1951. С. 223. Ср. сходную фразеологию в близком чеховском окружении, сохранившуюся надолго: «Дорогая, хорошая Маша, моя милая, одинокая сирота ⟨...⟩ Постараемся начать новую жизнь» (М. П. Чехов — М. П. Чеховой, 1922 // Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Чехова Е. М. Воспоминания. М., 1981. С. 199).

[2] *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 10. С. 35.

[3] Ср. аналогичное несниженное употребление также близкого сочетания в рассказе «Без заглавия»: «В такие *великолепные, чудные минуты* власть его бывала безгранична...» Более сложен случай стилистической двунаправленности в IX главе «Дуэли»: «Я давно уже не переживал таких *светлых, чистых минут*, как сейчас у тебя».

искусства и в жизни каждого из нас верьте искренности моей дружбы».

Поиски в сфере патетического стиля обнаруживаются в письмах Д. В. Григоровичу, А. С. Суворину, П. И. Чайковскому. См., например, письмо к композитору от 14 октября 1889 г.: «Посылаю Вам и фотографию, и книгу, и послал бы даже солнце, если бы оно принадлежало мне». Любопытно письмо к Суворину от 7 декабря 1889 г. В нем без тени иронии цитируется (без кавычек) типично тургеневский пассаж — слова Лаврецкого из «Дворянского гнезда»: «В январе мне стукнет 30 лет... Здравствуй, одинокая старость, догорай, бесполезная жизнь!»

В письмах Чехова, при всей их ироничности, обыгрывании и высмеивании в них возвышенных штампов, *рядом* с этим бьет высокая поэтическая струя. Особенность этого сосуществования в том, что она не перебивается, не снижается деталями бытовыми, а, как и в прозе, живет рядом как равноценная и равнодостойная. Функции поэтизмов в эпистолярии Чехова проясняют его отношение к этому литературно-стилистическому пласту в целом.

6

Еще я нахожу очарованье
В случайных мелочах и пустяках.

Г. Иванов

Заметной чертою манеры раннего Чехова была особого рода юмористическая конкретность: сообщение точных данных о не имеющих значения фактах биографии героев, их неведомых родственниках, указания на размер перчаток, цену куримых сигар, потребляемых напитков, на номер газеты, которая служит всего лишь оберткою.

В письмах этот прием приобретает еще большую гротескную «точность»: «Похож я на человека, который зашел в трактир только затем, чтобы съесть биток с луком, но, встретив благоприятелей, нализался, натрескался, как свинья, и уплатил по счету 142 р. 75 к.» (В. А. Тихонову, 22 февраля 1892 г.). «По убеждениям своим я стою на 7375 верст от Жителя и К°» (Ал. П. Чехову, 4 апреля 1893 г.). «Скоро, скоро увидимся, я тебя обниму и поцелую 45 раз» (О. Л. Книппер-Чеховой, 18 марта 1903 г.). «Я не выхожу, сижу у себя в кабинете, и кажется мне, что я в Камчатке уже 24 года» (ей же, 9 января 1902 г.).

В своей негротескной форме эта особая «избыточность» сведений, деталей, признаков осталась одной из существенных черт зрелой поэтики Чехова и одной из тех главных особенностей, кото-

рые восходят к чеховскому юмористическому прошлому. Не менее резкое выражение эта особенность нашла в письмах: «...*надевай шапку* и мчись» (Ал. П. Чехову, 8 января 1887 г.). «*Надень калоши* и иди в Пет⟨ербургскую⟩ газету» (ему же, 24 октября 1887 г.). «Прилагаемый при сем вид мой немедленно, *надевши калоши*, снеси в департамент...» (ему же, 29 октября 1893 г.). Тут еще сохраняется юмористический оттенок. Но в известном письме к Н. П. Чехову, где излагается целая этическая программа, нет никакого юмора; однако ж и здесь находим такое очень конкретное уточнение: «Иди к нам, разбей графин с водкой и *ложись* читать... хотя бы Тургенева...» (март 1886 г.). Ср. то же в неюмористическом, достаточно нейтральном контексте: «Будьте милы, *наденьте шубу и шапку* и сходите в магазин...» (П. Г. Розанову, 11 февраля 1885 г.).

Внимание к движениям, позе, случайному предметному окружению, точная фиксация всего этого для писем — при их несравненно меньшей по сравнению с прозой предметной «неотобранной» изобильности — не менее характерно.

Одна из определяющих особенностей чеховского ви́дения мира — его случайностно-целостный характер. В орбиту этого ви́дения, наряду с деталями существенными, определяющими характер, ситуацию, эпизод, во множестве включаются подробности совершенно иного плана — словно бы «ненужные», попавшие в изображение как будто только по той причине, что они присутствовали в реальной картине-прототипе. Жизнь пишет себя сама — вне активности и воли описывающего.

В письмах эта равнообращенность внимания повествующего на все явления окружающего видна еще резче.

14 августа 1888 г. Чехов пишет И. Л. Леонтьеву (Щеглову) о важных вещах: смерти сына Суворина, состоянии отца, литературных делах, о том, что жизнь идет не так. И следом же за словами «теряем мы жизнь» он дает жанровую картинку с жеребенком и собаками: «Мужики возят на гумно хлеб... Мимо моей двери со скрипом ползут воз за возом... Около последнего воза жеребенок — ему решительно нечего делать: ходит за возами и больше ничего... Собаки тоже от нечего делать гоняются за жеребенком...»

Далее в письме речь снова идет о делах — Чехов излагает свою идею об устройстве «климатической станции для литературной братии», зовет Щеглова в гости и т. п.

Можно привести десятки примеров, как, прерывая изложение важной для адресата информации, собственные рассуждения или эмоциальные медитации, Чехов вдруг сообщает, что в комнату залетела муха, что в доме стирка, что он купил новую

шляпу, что пироги были вкусны, что слышно, как на военном фрегате играет музыка, что выпал снег, прилетели грачи, что идет дождь... Чего-нибудь похожего мы не встретим в письмах Тургенева, Достоевского, Толстого. Ничего общего это не имеет и с вводом мелочей быта в дружеской переписке начала XIX в. В письмах П. А. Вяземского, А. И. Тургенева, К. Н. Батюшкова они использовались широко. Но, как верно было замечено, в результате все же «получается письмо, как бы рассчитанное на широкого читателя, где мелочи быта создают впечатление «писательской личности»[1]. «Карамзинские», «арзамасские» эпистолярные мелочи — это мелочи отфильтрованные, литературно выверенные, имеющие бытовой, психологический, стилистический интерес. Чеховские мухи, сорочки, снег, псы, щи, сапоги демонстрируют абсолютно иное восприятие мира. Без понимания этого главного принципа чеховского восприятия можно подумать: Бог знает, о чем он пишет.

Для записных книжек Чехова очень характерно соседство таких записей:

«Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических и иных соображений, то оно не то.

2 сорочки, 1 ночная, 1 (кальсоны) чулки.

1 платок, 1 кальсоны, 1 полотенце.

22-го вечером приехали в Венецию.

23-го Собор св. Марка. Дворец дожей, Дом Дездемоны. Квартал Гвидо. Усыпальницы Кановы и Тициана.

24-го. Музыканты. Вечером с Мережковским о смерти.

26. Дождь. Попробовать грузди со сметаной» (1 зап. кн.)[2].

Эти записи выглядят как модель, показывающая соотношение в мировосприятии Чехова важного и случайного, философского и бытового, духовного и вещественного[3].

---

[1] *Степанов Н.* Дружеское письмо начала XIX в. // Русская проза: Сб. статей. Л., 1926. С. 85.

[2] Соседство подобных заметок отметил З. С. Паперный (см. его кн.: Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 7—8), видя в нем «трезвость, будничность» «характера чеховских записей».

[3] Предшественниками Чехова в утверждении равноправия в изображении духовного и бытового были шестидесятники. Ср. у Слепцова в «Трудном времени»: «Я как-то одного встретил на улице — я в баню шел.— «Пора, говорит, нам серьезно приняться за дело». Я говорю: «Да, говорю, пора, действительно, говорю, пора. До свиданья».— «Куда же вы?» — говорит. «А в баню, говорю, омыться».— «Да, говорит, у вас все шутки. Я серьезно...» Ну что же делать? — вдруг спросил Рязанов, поднимая голову. Ведь я тоже серьезно ему отвечал, а он говорит: шутки». Но здесь такое равноправие еще полемически утверждается; у Чехова оно спокойно-позитивно.

Единое ощущение неиерархичности мира свойственно всем письменным текстам, вышедшим из-под пера этого писателя.

Общность запечатленности мира в прозе и письмах видна и в более частных явлениях — например, в принципах отбора живописующих реалий — преимущественно световых и звуковых.

Для эпистолярной прозы Чехова, так же как и для художественной, характерны излюбленные световые контрасты, изображение солнечных бликов, света и тени. «Ямы, горы, ямы, горы, из ям торчат тополи, на горах темнеют виноградники — все это залито лунным светом, дико, ново ⟨...⟩. Особенно фантастично чередование пропастей и туннелей, когда видишь то пропасти, полные лунного света, то беспросветную, нехорошую тьму... Немножко жутко и приятно» (М. П. Чеховой, 14 июля 1888 г.). «В Севастополе в лунную ночь я ездил в Георгиевский монастырь и смотрел вниз с горы на море; а на горе кладбище с белыми крестами. Было фантастично. И около келий глухо рыдала какая-то женщина, пришедшая на свиданье, и говорила монаху умоляющим голосом: «Если ты меня любишь, то уйди» (М. П. Чеховой, 23 сентября 1898 г.). Последний фрагмент очень характерен для Чехова во многих отношениях — не случайно в свое время Ю. Айхенвальд, хорошо ощущавший «силуэты» писателей в целом, назвал его «драгоценной чеховской миниатюрой», «законченным художественным произведением в нескольких строках»[1].

Постоянна в письмах обычная и для прозы картина смешения самых разнородных звуков, запахов, красок. «Дома выглядывают приветливо и ласково, на манер благодушных бабушек, мостовые мягки, улицы широки, в воздухе пахнет сиренью и акацией; издали доносится пение соловья, кваканье лягушек, лай, гармоника, визг какой-то бабы...» (Чеховым, 11 мая 1887 г.). «На гавани воняет канатом, мелькают какие-то рожи с красной, как кирпич, кожей, слышны звуки лебедки, плеск помоев, стук, татарщина и всякая неинтересная чепуха, ⟨...⟩ постоишь, поглядишь, и вся картина начинает представляться чем-то таким чужим и далеким, что становится нестерпимо скучно и нелюбопытно» (М. П. Чеховой, 14 июля 1888 г.).

Отметим попутно еще одну типично чеховскую особенность: начальные или завершающие фразы, суммирующие впечатление («жутко и приятно», «становится скучно» и т. п.).

Несомненное единство эпистолярной и художественной прозы Чехова видно в общности подхода к пространственному расположению реалий.

Изображение окружающего посредством того, как оно видится

---

[1] *Айхенвальд Ю.* Письма Чехова. М., 1915. С. 28.

персонажем, рассказчиком, повествователем — через воспринимающее лицо,— фундаментальная особенность пространственно-предметной сферы чеховского мира.

В письмах эта особенность проявляется еще резче — с бытовой непосредственностью конкретных указаний («направо», «налево», «внизу»), цифровых уточнений. «Пережил я Военно-Грузинскую дорогу. ⟨...⟩ Вообразите себя на высоте 8000 футов... Вообразили? Теперь извольте подойти мысленно к краю пропасти и заглянуть вниз; далеко, далеко Вы увидите узкое дно, по которому вьется белая ленточка — это седая, ворчливая Арагва; по пути к ней Ваш взгляд встречает тучки, лески, овраги, скалы... Теперь поднимите немножко глаза и глядите вперед себя: горы, горы, горы, а на них насекомые — это коровы и люди... Поглядите вверх — там страшно глубокое небо. Дует свежий горный ветерок...» (К. С. Баранцевичу, 12 августа 1888 г.).

Эпистолярные портреты у Чехова, особенно в письмах до 90-х годов, очень напоминают его ранние сценки: «Исправник — тип старого, испитого грешника гусара, тоскующего по клубничке,— манерничает, как губернатор: прежде чем сказать слово, долго держит раскрытым рот, а сказав слово, долго рычит по-собачьи: э-э-э-э...» (Чеховым, 7 апреля 1887 г.).

Из писем вообще можно привести немало сцен, эпизодов, которые выглядят как отрывки из чеховской прозы. Например, изображение разговора двух маленьких гимназистов: «К Финику приходил Иванов сообщить, какие заданы уроки. Будучи приглашен наверх, он вошел в комнату Финика, сам сконфузился, сконфузился и Финик. Угрюмо, глядя в одну точку, он басом сообщил, что задано, толкнул локтем Финика в бок и сказал: «Прощай, Киселев!» И, не подавая руки, удалился. По-видимому, социалист» (М. В. Киселевой, 17 сентября 1888 г.).

Многочисленные пассажи о собаках, птицах, котах очень напоминают его рассказы о животных. «Кот Федор Тимофеич изредка приходит домой пожрать, все же остальное время гуляет по крышам и мечтательно поглядывает на небо. Очевидно, пришел к сознанию, что жизнь бессодержательна» (М. В. Киселевой, 13 сентября 1887 г.). Ср. характеристику жизненной философии его тезки — кота Федора Тимофеича из «Каштанки»: «Он охотно бы не просыпался, потому что, как видно было, он недолюбливал жизни».

Письмо с парохода «Дир» выглядит как набросок описания в «Гусеве»: «Двенадцатый час ночи... В маленькой каютке, единственной на пароходе и похожей на ватерклозет, нестерпимо душно и жарко. ⟨...⟩ Слышно, как работает машина: «бум, бум, бум...», над головой и под полом скрипит нечистая сила... Темнота качается

в каюте, а кровать то поднимается, то опускается. ⟨...⟩ Море и небо темны, берегов не видно, палуба представляется черным пятном... Ни огонька... ⟨...⟩ Тошноты нет, но жутко...» (М. П. Чехову, 28 июля 1888 г.). И ср.: «Уже потемнело, скоро ночь. ⟨...⟩ Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки ⟨...⟩. Кажется, начинает покачивать. Койка под Гусевым медленно поднимается и опускается, точно вздыхает — и эдак раз, другой, третий... ⟨...⟩ Темно. Нет огней ни на палубе, ни на мачтах, ни кругом на море» («Гусев»). При сходстве объектов сопоставлять описания особенно интересно.

7

Еще любопытней сравнивать описания при полном тождестве объектов или в случае, когда нам известны прототипические ситуации, эпизод, местность, вещь и т. п. — конечно, при том, что до нас счастливо дошли оба текста, письма и рассказа, воспроизводящие этот общий объект.

Как ясно из письма Лейкину от 27 июня 1884 г., рассказ «Мертвое тело» (1885) навеян реальным эпизодом — участием автора в судебно-медицинском вскрытии летом 1884 г. Благодаря письму мы достаточно подробно узнаем всю «следственную» картину происшествия.

Убит был нездешний пьяный фабричный. Он шел от трактира с бочонком водки. Первый свидетель еще видел возле трупа этот бочонок, затем украденный (очевидно, трактирщиком, не имеющим права продажи спиртного навынос). Смерть произошла от задушения — «пьяного давили в грудь чем-то тяжелым, вероятно, хорошим мужицким коленом». При вскрытии обнаружились переломы двадцати ребер. Впрочем, переломы эти могли произойти, заключает эксперт Чехов, и от усердного двухчасового «качания», которое предприняли обнаружившие тело мужики.

Врачи и следователь требуют ведро, мужики не дают, боясь, что его «запоганят». Выход найден: мужики воруют ведро в соседней деревне — «чужого ведра не жалко». Деревня встревожена. Мужики со слезами просят не вскрывать труп в деревне: «Бабы и ребята спать от страху не будут». Присутствуют понятые, десятский, в двухстах шагах от места вскрытия голосит вдова.

Из этих разнообразных и многочисленных деталей в рассказе не использована ни одна. Единственно, что в рассказе, как и в письме, есть указание о мужицкой повинности сторожить труп. Но и эта подробность дана не в том социально-экономическом аспекте, что в письме («никем не оплачиваемая повинность»), а в эмоциональном: «одна из самых тяжелых и неприятных крестьянских повин-

ностей». Можно легко представить, как разработал бы этот сюжет кто-нибудь из шестидесятников, к бесфабульным очеркам-сценам которых по форме близок рассказ «Мертвое тело». Социально ориентированной очерковости Чехов вполне чужд. Рассказ написан о другом. В нем традиционные для Чехова фигуры: молодой парень, пожилой «дурачок», прохожий странник — неприкаянный и боязливый любитель пофилософствовать.

Однако предметная прототипическая обстановка использована в рассказе полностью. В письме: «Вскрывал я вместе с уездным врачом, на проселочной дороге... ⟨...⟩ Около молчащих кустодиев тухнет маленький костер... ⟨...⟩ Труп в красной рубахе, новых портах, прикрыт простыней... На простыне полотенце с образком». В рассказе: «На шаг от проселочной дороги, идущей по опушке леса, светится огонек. Тут, под молодым дубом, лежит мертвое тело, покрытое с головы до ног белой холстиной. На груди большой деревянный образок. ⟨...⟩ Между обоими лениво догорает небольшой костер и освещает их лица в красный цвет». Детали в рассказе поданы иначе, окутаны густым эмоциональным флером при помощи подчеркивания световых контрастов, повторов: «Огонь ⟨...⟩ освещает в багровый цвет лица, дорогу, белую холстину с ее рельефами от рук и ног мертвеца, образок...» Но в целом все очень похоже — выбраны те же предметные, цветовые и световые реалии, создается сходное общее эмоциональное впечатление.

Рассказ «Перекати-поле» (окончен в начале июля 1888 г.) был написан вскоре после посещения Чеховым Святогорского монастыря (6—8 мая). Свои впечатления Чехов описал через три дня: «В Св⟨ятые⟩ горы приехал в 12 часов. Место необыкновенно красивое и оригинальное: монастырь на берегу реки Донца у подножия громадной белой скалы, на которой, теснясь и нависая друг над другом, громоздятся садики, дубы и вековые сосны. Кажется, что деревьям тесно на скале и что какая-то сила выпирает их вверх и вверх... Сосны буквально висят в воздухе и, того гляди, свалятся. Кукушки и соловьи не умолкают ни днем, ни ночью...» (Чеховым, 11 мая 1887 г.).

Описание монастыря в рассказе очень близко к этому: явственно ощутимы общие предметные, колористические и эмоциональные доминантные детали: река, строения у подножия большой горы, контраст белой скалы и зелени, деревья, растущие на отвесном обрыве и вызывающие удивленье тем, что не падают, неумолкающие кукушки и соловьи: «Сосны, которые громоздились на отвесной горе одна над другой и склонялись к крыше гостиного корпуса, глядели во двор, как в глубокую яму, и удивленно прислушивались; в их темной чаще, не умолкая, кричали кукушки и соловьи...» «Оба берега — один высокий, крутой, белый, с нависшими соснами и дуба-

ми...» «Внизу блестел Донец и отражал в себе солнце, сверху белел меловой скалистый берег и ярко зеленела на нем молодая зелень дубов и сосен, которые, нависая друг над другом, как-то ухитряются расти почти на отвесной скале и не падать». «Дорога из монастыря 〈...〉 шла вверх, в объезд горы почти спирально, по корням, под повисшими суровыми соснами...»

В сходственной эмоциональной окраске даются и некоторые другие подробности. В письме: «Перед каждой службой в коридорах слышится плач колокольчика и бегущий монах кричит голосом кредитора, умоляющего своего должника заплатить ему хотя бы по пятаку за рубль: «Господи И〈исусе〉 Х〈ристе〉, помилуй нас! Пожалуйте к утрене!» В рассказе: «Во сне я слышал, как за дверями жалобно, точно заливаясь горючими слезами, прозвонил колокольчик и послушник прокричал несколько раз: — Господи Иисусе Христе сыне божий, помилуй нас! Пожалуйте к обедне!»

Новые для Чехова украинские впечатления лета 1888 г. отразились в письмах из Сум, редких для Чехова по общей восторженности тона. «Все, что я видел и слышал, так пленительно и ново 〈...〉. Тихие, благоухающие от свежего сена ночи, звуки далекой хохлацкой скрипки, вечерний блеск реки и прудов, хохлы, девки...» (А. С. Лазареву-Грузинскому, 26 июня 1888 г.). «...Если бы видели места, где мы ночевали, восьми- и десятиверстные села, которыми мы проезжали, если бы пили с нами поганую водку 〈...〉! Какая чудная музыка слышалась в вечерней тишине и как густо пахло свежим сеном! То есть душу можно отдать нечистому за удовольствие глядеть на теплое вечернее небо, на речки и лужицы, отражающие в себе томный, грустный закат...» (А. Н. Плещееву, 28 июня 1888 г.).

В обоих письмах каждое из этих описаний Чехов обставляет специальными оговорками: что подробно говорить об этом не будет, ибо все равно ничего «поместиться в коротком письме не сумеет», а поддается «описанию только в романе или в повести».

Но когда менее чем через три месяца он написал «Именины», то в них при изображении «милой страны Хохландии» вошло нисколько не больше реалий и они оказались те же самые: многоверстные села, звуки хохлацкой скрипки, вечерний блеск воды, та же «поганая водка»... «Милая страна! Деревни громадные, тянутся верст на шесть, на семь... Какая чистота, какие тоны, какой рисунок! Белые хатки тонут в зелени по самые трубы, через плетни глядят на проезжих красивые женщины и дети. 〈...〉 Верите ли, когда я пил у колодцев с журавлями воду, а в жидовских корчмах — поганую водку, когда в тихие вечера доносились до меня звуки хохлацкой скрипки и бубна, и мне казалось, что эти звуки мешаются

с запахом сена, цветом зари и вечерним блеском речек и луж...» (Гл. 1, журнальный вариант).

В письмах подробно (для Чехова) описывается Псел; в «Именинах» изображение реки во второй главе состоит из тех же топографических «блоков» и тоже есть и словесные совпадения. «Один берег высокий, крутой, обросший дубами и вербой, другой отлогий, усыпанный белыми хатками и садами. По реке шныряют лодки. Вчера, в Николин день, хохлы ездили по реке и играли на скрипках» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 10 мая 1888 г.). И сравним в рассказе: «Один берег, на котором стояла усадьба, был высок, крут и весь покрыт деревьями; на другом, отлогом, зеленели широкие луга и блестели заливы. ⟨...⟩ на отлогом берегу показались избы ⟨...⟩. Там и сям по реке шныряли челны рыболовов ⟨...⟩. В одном челноке сидели подгулявшие музыканты-любители и играли на самоделковых скрипках и виолончели».

Много параллелей находим в письмах из Венеции и «Рассказе неизвестного человека».

«Вы видите,— описывал Чехов в письме впечатления от дневной Венеции,— гондольеров на их удивительных лодках, легких, нежных, носатых птицах, которые едва касаются воды и вздрагивают при малейшей волне. И все от неба до земли залито солнцем» (Чеховым, 25 марта 1891 г.).

И сравним в рассказе: «Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственною грацией, плавно и величаво, как будто чувствуют всю роскошь этой оригинальной, обаятельной культуры ⟨...⟩. На горизонте на просторе солнце рябит по воде так ярко, что больно смотреть». Совпадают и другие реалии: Дворец дожей, домик Дездемоны, лев у усыпальницы Кановы. Про этого льва в письме сказано, что он «положил голову на протянутые передние лапы, и у него такое грустное, печальное, человеческое выражение, какого нельзя передать на словах». В рассказе гораздо короче, но эмоциональная окраска сохранилась: «Я подолгу стоял у могилы Кановы и не отрывал глаз от печального льва».

В рассказе описывается и вечерняя Венеция. «Помню, наша черная гондола тихо качается на одном месте, под ней чуть слышно хлюпает вода. Там и сям дрожат и колышутся отражения звезд и прибрежных огней. Недалеко от нас, в гондоле, увешанной цветными фонарями, которые отражаются в воде, сидят какие-то люди и поют. Звук гитар, скрипок, мандолин, мужские и женские голоса раздаются в потемках».

Перечень, даже пересчет всех деталей этой картины дал сам Чехов в письме к родным от 25 марта: «Самое лучшее время в Венеции — это вечер. Во-первых, звезды, во-вторых, длинные каналы, в которых отражаются огни и звезды, в-третьих, гондолы,

гондолы и гондолы; когда темно, они кажутся живыми. В-четвертых, хочется плакать, потому что со всех концов слышится музыка и превосходное пение. Вот плывет гондола, увешанная разноцветными фонариками; света достаточно, чтобы разглядеть контрабас, гитару, мандолину, скрипку... Вот другая такая же гондола... Поют мужчины и женщины и как поют!» Близко к этому описание в письме И. П. Чехову днем раньше.

В эпистолярном описании находим все излюбленные прозаические изобразительные чеховские приемы и детали внешнего мира: отражающиеся в воде огни и звезды, звуки музыки, точные указания на то, как все это воспринимается, и описание самих чувств: «света достаточно, чтобы разглядеть»; «кажутся», «хочется плакать»[1].

В марте 1892 г. Чеховым был закончен рассказ «В ссылке», в котором отразились сибирские впечатления Чехова, и в первую очередь два эпизода путешествия. Первый — переправа на пароме через большую сибирскую реку (очевидно, Ишим) около 4—5 мая 1890 г. и второй — когда 7 мая из-за плохой погоды Чехов не мог переправиться через Иртыш и провел ночь на берегу реки, в избе перевозчиков. Первый эпизод был зафиксирован Чеховым дважды — в письме к родным из Томска от 16 мая и в первом из очерков «По Сибири», писанном там же между 17 и 20 мая (при этом был использован краткий дневник, который Чехов вел в дороге). Второй — трижды: в письме к М. В. Киселевой, написанном в ту же ночь непосредственно на месте события — в избе перевозчиков; в письме к родным от 16 мая; в четвертом очерке «По Сибири». Эти материалы позволяют установить, как использовал Чехов в своем рассказе действительные факты, как группировал подробности реальной обстановки, в какой степени отбор, композиция и эмоциональное освещение и чисто словесное воплощение этих деталей были предопределены уже в описаниях, сделанных прямо на месте событий[2].

8

Открытые Чеховым новые принципы художественного изображения, главные черты его поэтики проявлялись и в фабульной новелле, и в бесфабульном рассказе, и в повести, и в его драматургии, и даже в публицистике. Как мы пытались показать, про-

[1] Ср. в письме, написанном за два года до того: «Слышно, как на военном фрегате играет музыка» (И. П. Чехову, 16 июля 1889 г.).

[2] Подробный анализ соотношения материала писем, очерков и рассказов см. в нашем комментарии к этому рассказу в академическом собр. соч. (*Чехов. А. П.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 439—441).

являются они и в эпистолярной прозе. Мало того: свободные от респектабельности литературной вуали, здесь эти общие, наджанровые черты проявляются зачастую резче и обнаженнее. «Можно смело сказать,— утверждал современник,— что письма Чехова не только лучше великого множества художественных произведений других писателей, но и произведений самого Чехова. И это именно благодаря тому, что они — письма, а не произведения, куски души, молнии мысли, а не слова, фразы и формы»[1].

Удивительны и словесные совпадения при описании одного и того же объекта в письмах и прозе. Они настолько разительны, что часто кажется, будто при писании рассказа у Чехова пред глазами были отосланные несколько лет назад письма. Выходит, что и при экспромтности сиюминутного запечатления и при медленной обдуманности прозаического изображения Чехов сплошь и рядом приходил к тем же художественным решениям и даже идентичному словесному воплощению, причем это решение-воплощение зачастую приходило впервые при писании письма. Кажущееся очевидным положение, что художественный мир складывается прежде всего в произведениях художественных, в данном случае должно быть значительно осложнено. Письма предвосхищали не только чисто изобразительные элементы чеховской прозы — «рассуждающий» тон писем конца 80-х годов, несомненно, отразился на повествовании таких значительных произведений, как «Именины», «Припадок», «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», а значит, и на чеховской манере в целом.

Писание писем было для Чехова литературным делом, соотносимым с его художественной работою. Причем, в отличие от последней, в нем не было перерывов: письма он писал постоянно, практически ежедневно, в иной день и по три-четыре, а то и по пять-шесть. Особенно эпистолярно активен он был в конце 80-х — начале 90-х годов. Многие письма этого времени по разнообразию и масштабу затрагиваемых вопросов, эмоциональному накалу и даже объему не уступают его рассказам и публицистике. С годами он перестал писать письма-трактаты вроде писем к Суворину или писем к родственникам, дающих развернутые географические, «этнографические», бытовые картины. Но и в 900-е годы эпистолярный жанр оставался привычным способом литературного запечатления мысли и чувства. И в эти годы были свои эпистолярные рекорды: 26 декабря 1898 г. Чехов написал семь писем, а 20 января 1899 г.— десять. На последние годы падает «книпперовский цикл» — свыше 400 писем.

---

[1] Читатель. Редакции // Дневники писателей. СПб., 1914. № 1. С. 50.

Письмо, непосредственно отражая впечатления, является, на первый взгляд, их нехудожественной фиксацией. Но дело сложнее. Художник не может отрешиться от своего ви́дения. «Безыскусственность» фиксации оказывается фикцией, «непосредственность» — изначально подчиненной могучей организующей художественной воле, в основаниях своих единой в эпистолярной, художественной, научной прозе, во всех порожденных писателем текстах.

1987

АНТИНОМИИ ЛЬВА ТОЛСТОГО

1

Во всех произведениях писателя есть некая главная черта, или особенность, выступающая на первый план и подчиняющая себе остальные; интуитивно это ощущает каждый читатель.

Решающую роль этого факта в выяснении своеобразия писателя ранее всех осознала литературная критика — в соответствии с насущными задачами своей практики, заставлявшими ее всякий раз четко определять это своеобразие. Острота формулировок в определении главных черт, свойственная современникам писателя, оказывается небесполезной впоследствии для целей более строгого анализа.

В парадоксальной и крайней форме принцип такого подхода критики определил в начале нашего века К. Чуковский: «Каждый писатель для меня вроде как бы сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критики в том, чтобы отыскать этот пункт»[1].

Приблизительно в это же время в искусствознании была высказана идея доминанты: «Редко случается, чтобы эмоциональные факторы эстетического объекта участвовали на равных условиях в действии целого; естественно, напротив, что отдельный фактор или сочетание некоторых из них выдвигается на первый план и берет на себя руководящую роль. Остальные сопровождают доминанту, усиливают ее своим созвучием, поднимают ее контрастом, окружают игрой вариаций. Доминанта ⟨...⟩ заключает тему целого, поддерживает это целое, всё вступает в отношения к ней»[2].

В русском литературоведении мысль о едином «конструктивном принципе», главной «идее стиля», «сердце поэтической системы», доминанте, «определяющем начале» художественного построения всегда присутствовала в работах М. Бахтина, В. Виноградова, Г. Гуковского, А. Скафтымова, Ю. Тынянова (у некоторых из них под прямым влиянием Б. Христиансена).

Эта центральная проблема литературоведческого анализа должна быть поставлена при любом целостном описании художественного

---

[1] *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. 3-е изд. СПб.; М., ⟨1908⟩. С. 1.

[2] *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911. С. 204.

мира писателя. При этом нужно не только установить основной принцип построения, доминанту,— в задачу входит проследить, как проявляется он во всех элементах художественного мира, во всех его сферах, уровнях.

Выделим следующие сферы этого мира: речевую, предметную, сферу внутреннего мира, сюжетно-фабульную и сферу идей.

Приняв как допущение, что некий единый принцип проявляется во всех сферах, мы должны установить, как, в чем конкретно он проявляется в каждой, в ее разном материале, и с одинаковою ли силою проявляется?

Художественный мир Толстого не представляет собой нечто недвижное; писатель все время меняется. Но все-таки в его манере есть некие общие черты, свойственные только ей и постоянные для всего его творчества, позволяющие рассматривать созданный им художественный мир («мир Толстого») как устойчивый в своем единстве феномен.

2

Анализ художественного мира Толстого начнем с его «нижней» — речевой — сферы (уровня).

Давно замечено стремление Толстого к «переназыванию» вещей. Отвергается общепринятое их название и дается иное наименование (очень часто представляющее собою целое описание). Приведем несколько примеров (справа толстовское наименование):

маршальский жезл — «палка»;
знамена — «подхваченные куски материи на палках» («Война и мир»);
солдаты — «русские мужики, обстриженные и одетые в мундиры и вооруженные ружьями со штыками»;
риза — «парчовый мешок»;
помещица — «землевладелица» («Воскресение»).

Конкретные художественные задачи всякий раз разные — обличительные, изобразительно-пластические и т. п. Но главный эффект возникает один — впечатление разрушения всей неточности или даже прямой лжи, которая накопилась в общем употреблении за этими традиционными обозначениями.

Безразлично, какой традиции или сфере принадлежит слово — литературной, научной, философской, социальной,— ни одна в толстовской системе не имеет преимуществ перед другой. Его слово полемично по отношению к «пошлому литературному языку»[1] в целом.

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное изд.). М., 1949. Т. 13. С. 53.

Обычное наименование выглядит как затемняющее суть, новое — как обнажающее ее. Создается эффект «снятия покровов», заслоняющих сущность; утверждается свое слово, представленное как истинное.

Слово Толстого — самое непоэтическое слово русской прозы. Отбор лексического материала крайне далек от выбора по принципам поэтической семантики. Если говорить о магии толстовского слова, то это магия логики, это логически ориентированное слово. Толстого возмущала «неточность» глагола в пушкинской строке: «И молния грозно тебя обвивала». Он не заметил звукового и пространственного богатства этого протяженного слова — *поэтической* его точности.

Неоднократно отмечалась близость языка прозы Толстого к языку его философских и публицистических сочинений, писем, дневников[1]. В роман, повесть он свободно вводит специальную научную терминологию. «Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма...» («Война и мир»). И эта терминология свободно соседствует с метафорической лексикой художественной прозы: «Было морозно и ясно. Над грязными, полутемными улицами, над черными крышами стояло темное звездное небо. ⟨...⟩ Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, влепилась тут в одно избранное ею место на черном небе...» («Война и мир»). Главное впечатление, создаваемое уже в отборе лексического материала,— впечатление искания нужного слова как бы вне заботы о его «уместности» или неуместности в контексте, о той традиции, которая стоит за этим словом, делая его «поэтическим» или «непоэтическим». «Истинность» — единственное условие этого отбора.

Первые же читатели Толстого обратили внимание на громоздкость, тяжеловесность его синтаксиса, его «безобразные периоды»[2].

Современные исследователи иногда осторожно говорят о «некотором»[3] безразличии Толстого к собственно стилю в традиционно-поэтическом его понимании. Но безразличие было очевидным, причем очень решительным. Черты синтаксиса, после прозы Пушкина, Лермонтова, Тургенева ставшие почти законом художественной речи — простота и краткость, удоборасчлененность, мелодичность

---

[1] См., например: *Гудзий Н. К.* Как работал Л. Толстой. М., 1936. С. 68; *Сабуров А. А.* «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблематика и поэтика. М.: МГУ, 1959. С. 535.

[2] Сын отечества. 1870. № 3. С. 31.

[3] *Сабуров А. А.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. С. 531.

фразы, их объединение в согласии с законами «архитектоники» и т. п.,— Толстым игнорируются вовсе. В области синтаксиса особенно отчетливо видно то качество его речи, которое А. В. Чичёрин хорошо назвал «стилистическим бесстрашием»[1].

Синтаксическое строение (как и слово) подчинено движению мысли. Ближайшая синтаксическая параллель к прозе Толстого — научная речь. В построении фразы оставлено без внимания все, кроме потребностей уяснения мысли. И это обнажается. Период «лепится» на глазах читателя посредством добавления все новых и новых логических звеньев. Эффект рождения и утверждения правды о предмете доминирует над всем. Один из героев Чехова говорил о прозе Толстого: «Форма, по-видимому, неуклюжа, но зато какая широкая свобода, какой страшный, необъятный художник чувствуется в этой неуклюжести! В одной фразе три раза «который» и два раза «видимо», фраза сделана дурно, не кистью, а точно мочалкой, но какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ним гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда! Вы читаете и видите между строк, как в поднебесье парит орел и как мало он в это время заботится о красоте своих перьев»[2].

В. В. Виноградов дал превосходное метафорическое определение стиля «Войны и мира», представляющего собою «волнистую, бурлящую массу, в которой авторская точка зрения, авторский язык перемежаются, сталкиваются со сферами речи и мысли персонажей»[3]. Нужно добавить только, что эта «бурлящая масса» всегда остается в границах авторского тигля, в котором она расплавлена. При всей «многосубъектности» повествования и широте использования в нем слова героев всегда ощущается дирижирующая авторская рука, слово это уточняющая, корректирующая. Это отчетливо видно уже в «Войне и мире». Открыто бескомпромиссное, вышедшее на простор авторское слово «Воскресения» и других вещей позднего Толстого — закономерный финал длительной эволюции.

3

Каковы отбор материала и его организация в предметной сфере толстовской художественной системы?

Толстой как никто далек от «самоценного» изображения.

---

[1] *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. М., 1968. С. 254.

[2] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1977. Т. VII. С. 511

[3] *Виноградов В.* О языке Толстого (50—60-е годы) // Лит. наследство. М., 1939. Т. 35/36. С. 171.

Предметное изображение у Толстого (как, впрочем, и изображение сферы психических феноменов), начиная с отбора вещей, всегда внутренне полемично — в литературном ли, психологическом, нравственном или социальном плане. Именно поэтому оно предполагает наличие некоей собственной, нетривиальной, индивидуально-авторской точки зрения на изображаемое — в любом из этих планов. Этот эффект уже заложен в самом способе; и чем острее полемичность, тем активнее ощущается сила и твердость авторской позиции.

Предметная картина в толстовской прозе ведет к некой отчетливой авторской мысли и оценке — таково, например, в севастопольских очерках (в противопоставление романтическим описаниям) изображение войны «в настоящем ее выражении,— в крови, в страданиях, в смерти», а в начале «Воскресения» — описания интерьера, где сам выбор вещей, упомянутых при изображении спальни Нехлюдова, обнаруживает явную обличительную цель.

Эта «вещная» тенденциозность иногда даже вступает в прямое противоречие с правдоподобием. Так, уже через несколько дней после смерти, еще до похорон, князь Серпуховской («Холстомер») превратился в «гниющее, кишащее червями тело». Естественные процессы явно ускорены, но это только усиливает нужный эффект.

Еще К. С. Аксаков упрекал Толстого в том, что у него «описание окружающей жизни доходит иногда до невыносимой, до приторной мелочности и подробности»; мелочи, «замеченные, удержанные анализом, 〈...〉 получают большее значение, нежели какое имеют на самом деле, и от этого становятся неверны»[1]. Отыскивание «мелочных» подробностей имеет принципиальное значение для толстовской художественной системы — это создает впечатление особой пристальности всматривания, ведущего, очевидно, к какой-то очень определенной цели.

Ощущение читателем этой всегда стоящей перед глазами художника цели сопровождается не менее стойким впечатлением постоянного искания смысла изображения жизни, непрекращающегося процесса этого искания. Особенно явно это в исторических картинах — здесь ищутся «подводные струи народной жизни», смысл самой истории. Но этот смысл возникает не безлично, его отыскивает уверенный в своем на это праве автор. К. Леонтьев, говоря об историческом изображении в «Войне и мире», писал, что в романе «нас подчиняет не столько дух эпохи, сколько личный гений

---

[1] *Аксаков К.* Обозрение современной литературы // Рус. беседа. 1857. Т. I., кн. 5. С. 34—35.

автора, что мы удовлетворены не «веянием» места и времени, а своеобразным, ни на что (во всецелости) не похожим смелым творчеством нашего современника»[1].

Предмет, вещь в художественной системе Толстого всегда имеет отношение к отысканию истины в явлении.

Именно такова роль предмета при изображении чувства. Предметы, вторгаясь в сознание, оттеняют мучительность переживания. Это появилось у Толстого очень рано. «Что теперь я буду делать? — рассуждал он.— Занять у кого-нибудь и уехать». Какая-то барыня прошла по тротуару. «Вот так глупая барыня,— подумал он отчего-то.— Занять-то не у кого. Погубил я свою молодость». Он подошел к рядам. Купец в лисьей шубе стоял у дверей лавки и зазывал к себе. «Если бы восьмерку я не снял бы, я бы отыгрался». Нищая старуха хныкала, следуя за ним» («Два гусара»).

В переломный момент жизни Пьера, когда он хочет решить коренные вопросы («Что дурно? Что хорошо? ⟨...⟩ Для чего жить и что такое я?..»), эти размышления сопровождаются такого рода деталью, дважды повторенной: «Он, не раздеваясь, лег на кожаный диван перед круглым столом, положил на этот стол свои *большие ноги в теплых сапогах* и задумался. ⟨...⟩ Смотритель, смотрительша ⟨...⟩ заходили в комнату, предлагая свои услуги. Пьер, не переменяя *своего положения задранных ног*, смотрел на них через очки и не понимал, что им может быть нужно и каким образом все они могли жить, не разрешив тех вопросов, которые занимали его».

Предметы обнаженно-выпуклы, как бы оскорбляюще оторваны от тех «вопросов», которые мучат героя.

Итак, уже сам отбор — точнее, подбор предметов — создает эффект необычайной устремленности к цели и как бы расставляет явственные указатели на пути авторского постижения конечной истины.

Подобный принцип проявляется и в организации, композиции предметов. Главное здесь — в каком отношении они находятся к описывающему лицу и к другим лицам, могущим их воспринимать.

Излюбленный прием Толстого, как неоднократно отмечалось, изображение окружающего через восприятие кого-либо из героев — например, знаменитое изображение Бородинского сражения «через» Пьера.

Герою передоверено видеть и оценивать окружающее. Но, скажем, по сравнению с Чеховым, тоже любившим этот способ, есть существенное отличие. У Чехова взгляд и оценка перепоручены

---

[1] *Леонтьев К.* О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911. С. 128.

герою полностью. Автор ничего не уточняет, не противопоставляет свою точку зрения геройной. У Толстого иное. Автор разрешает персонажу направить свое восприятие на какой-то объект, вести по нему прицельный огонь. Но, как опытный артиллерийский офицер, он не выпускает из своего поля зрения площадь поражения. И когда разброс превышает допустимую норму, которую он твердо знает, он немедленно корректирует стрельбу.

Пафос установления истинной — и ведомой автору — картины (путем сопоставления того, что видится герою и что есть «на самом деле») явственен и отчетлив.

Таким образом, в речевой и предметной сферах прослеживается некий общий принцип и возникает единый эффект.

4

Тема психологического анализа Толстого — необъятна. Для целей нашего описания остановимся лишь на немногих моментах.

Часто цитируются слова Чернышевского о том, что Толстого «занимает самый психологический процесс, его законы, диалектика души». При этом обычно внимание обращается на одну сторону этой диалектичности — постоянную сменяемость чувств, мыслей, их противоречивость и т. п. Но еще А. П. Скафтымов проницательно заметил, что «эта диалектика всегда к чему-то ведет, она что-то доказывает. ⟨...⟩ Персонаж проходит ряд состояний. ⟨...⟩ Они освещены и показаны как должное или недолжное, фальшивое или натуральное, ложное или истинное. Каждое из состояний имеет при себе различными художественными способами высказанное квалифицирующее суждение, и путем связей взаимного контраста или параллелизма все они ведут систему обоснования и раскрытия конечных авторских убеждений и призывов»[1].

Способ организации феноменов внутреннего мира целиком «авторский». «Неумолимость» (Аксаков)[2] толстовского психологического анализа — одно из главных в нем, важнейшая новаторская черта литературного метода Толстого. «Толстой,— писал Б. М. Эйхенбаум,— ведет себя со своими персонажами как властитель, как деспот — он заставляет их думать, он слышит все, что они думают, он подвергает их пытке, пока они не скажут всего, и это потому, что он — над ними, он страшен им, он имеет право видеть их насквозь»[3]. Толстовское знание о внутреннем мире героя, как

[1] *Скафтымов А.* Диалектика в рисунке Л. Толстого // Литературные беседы. Саратов, 1929. С. 27.

[2] *Аксаков К.* Обозрение современной литературы. С. 34.

[3] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Кн. первая: 50-е годы. Л., 1928. С. 177.

и его самопознание, не иррациональное откровение о душе. Это самопознание сократического толка, сугубо рационалистическое.

Как и в обрисовке внешнего мира, в изображении внутреннего постоянно ощущение настойчивого стремления проникнуть в самые его глубины. Душа вскрывается, как раковина. Верхнему ее слою (первые побуждения, первые неглубинные чувствования), понимаемому любым наблюдателем-аналитиком враз, придается мало значения. Как писал один из интереснейших критиков 80-х годов барон Дистерло, Толстой «не поддается обаянию каждого радостного впечатления, не увлекается им, не поэтизирует его. Он не хочет быть обманутым, как бы ни были пленительны моменты заблуждений, он ищет правды, полной правды человеческой жизни, как бы она ни была сурова, бедна или ужасна»[1].

Впечатление «голой», не прикрашенной ничем правды и ее страстного искания обнаженнее всего выступает у Толстого именно при изображении внутреннего мира.

Эпизоды и события, которые составляют *фабулы* толстовских вещей,— это не «рядовые» эпизоды обыденной жизни. Они нескрываемо важны и для целей сюжетно близких, и для целей более далеких, крупномасштабных. В художественной системе Толстого «всякий эпизод, взятый во всей полноте бытового окружения, идет за направляющей темой; исходит от нее, ведет к ней и ее собою обслуживает. 〈...〉 Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующаяся авторским пониманием происходящего»[2].

Так же целеустремленно строится и сюжет (композиция фабулы). Именно это позволило исследователю «Войны и мира» говорить о «дидактическом колорите»[3] композиции романа. Об «отчетливой мысли» и целеустремленности в сюжетах Толстого писал и другой исследователь: «Толстовский сюжет строится на сопоставлениях, на противопоставлениях, на наложении эпизодов наконец. 〈...〉 Ему нужна поэтому «мысль» и даже тенденция и нужен анализ»[4].

Некая «твердая», определенная идея должна рождаться и при компоновке больших повествовательных единств — глав, разделов, частей. «Ему нужно, чтобы вещь имела особый смысл — поверх лиц и эпизодов; ему нужны сопоставления и противопоставления»[5].

---

[1] *Дистерло Р. А.* Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист: Критический очерк. СПб., 1887. С. 44.

[2] *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 289.

[3] *Сабуров А. А.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. С. 480.

[4] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой; 50-е годы. С. 296.

[5] Там же. С. 248.

Последняя, «верхняя» сфера мира Толстого — сфера идеи. Идея в художественном мире Толстого утверждается с огромной авторской решимостью и неослабевающим эмоциональным накалом. Это идея, твердо уверенная в своей силе и правоте.

Итак, каждая из сфер толстовского художественного мира построена в соответствии с одним и тем же конструктивным принципом. В каждой из них этот принцип проявляется с разною силой (с наибольшей — при изображении внутреннего мира). Но в основе он один и, следовательно, порождает единообразный эффект — эффект ищущей истину мысли и ее страстного утверждения.

В той или иной степени такие — или близкие к ним — качества, такая окрашенность всех компонентов прозы Толстого многократно отмечались в литературе о нем — при всей разноте представлений об их роли в построении целого.

Но известен и другой Толстой — художник высочайшей объективности, певец «живой жизни» во всей ее полноте, подчиняющийся единственно ее собственным законам и не вносящий в ее изображение какого-либо субъективного начала. Этим качествам толстовского искусства посвящена не меньшая литература. (В этой связи из прежних авторов достаточно назвать П. Анненкова и Н. Страхова, а из новых — Ю. Айхенвальда, В. Вересаева, А. Чичерина.

Как примирить эти противоположные понимания и можно ли их примирить, если они противоречат друг другу? Значит ли это, что одно из них истинно, а другое ложно?

5

> Научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умножены — вовсе не в ущерб истине.
>
> *П. Флоренский*

Существование разных (и иногда противоположных) интерпретаций одного объекта филологии общеизвестно. Это есть и в других науках. Правда, в некоторых из них, например в современном естествознании, это явление осознано более отчетливо — в виде принципа дополнительности, впервые сформулированного Нильсом Бором применительно к квантовой физике. Этот принцип гласит, что относительно одного объекта могут существовать две противоположные картины описания (модели), каждая из которых, исключая другую, находит тем не менее подтверждения в эксперименте (исключающие друг друга «корпускулярная» и «волновая» модели микромира). Они дополнительны в том смысле, что каждая в отдель-

ности не может претендовать на достаточно полноценную картину описываемого объекта,— они исчерпывают его, лишь «взятые вместе»[1].

Высказывались мысли о возможности приложения этого принципа в сфере психологических исследований[2], в лингвистике; сам Н. Бор считал, что этот принцип имеет универсальное значение.

Принцип дополнительности, понимаемый в достаточно широком гносеологическом плане, может быть применен при анализе художественных текстов[3], ибо они обладают двумя свойствами, делающими это использование плодотворным: 1) большой сложностью и 2) борьбой противоположностей как одним из основных своих свойств (противоречие между материалом и формой — по Л. Выготскому, между индивидуальным и общим, случайным и необходимым и т. п.).

В согласии с этим принципом попробуем с другой точки зрения подойти к художественному миру Толстого.

Выделим для удобства те же сферы (в принципе это совсем не обязательно) и попытаемся снова найти доминанту художественной системы Толстого, но уже *другую* доминанту.

Толстовский прием «переназывания» вещей рождает впечатление субъективно-авторского утверждения о предмете (см. §2). Но этим же приемом создается и другой эффект — адекватности словесного обозначения и собственного качества вещи, эффект «возвращения» к ее естественной природе и свойствам. Ю. Айхенвальд, например, говоря о «собственном словаре» Толстого, трактовал эту особенность именно как «послушность жизни, верность ей»[4].

В сфере синтаксиса отсутствие мелодической организации, громоздкость конструкций, их логизированность и прочее рождают впечатление возможно более точного следования всем прихотливым материальным и нематериальным изгибам и извивам самого объекта — будь то интерьер, внешность человека или изображенная мысль.

Очевидно, что принцип субъектной многопланности повествования (а он сохранился даже у позднего Толстого, приняв только более тонкие формы) в основе своей предполагает «объектив-

---

[1] *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961. С. 104.

[2] *Шукуров Э. Д.* О связи моделирования с принципом дополнительности // Проблема модели в философии и естествознании. Фрунзе, 1969.

[3] Ср. использование этого принципа для других целей — при анализе самого творческого сознания художника: *Кузнецов Б.* Образы Достоевского и идеи Эйнштейна // Вопр. лит. 1968. № 3.

[4] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. 4-е изд. М., 1917. Вып. 2. С. 140.

ное» изображение персонажа в его собственном речевом выявлении, без вмешательства деформирующего слова автора.

Эффект, рожденный в собственно слове, поддерживается аналогичным же эффектом в сфере вещного мира.

«Мелочные» описания, о которых говорил К. Аксаков (см. §2), можно рассматривать как приближение к скрытой субстанции предмета. Подробности делают предмет не тем, чем он кажется при неподробном осмотре, но тем, что он есть «на самом деле». Это создает впечатление «обнаружения» истинных качеств предмета, тех, что присущи ему в «живой жизни», независимо ни от чьего сознания.

Изображение войны в севастопольских очерках (с первой точки зрения главное в нем тенденциозность и полемичность — см. §2) дает картину полноты военной жизни со всеми ее будничными заботами, «ужасным» и «забавным» в ней.

В приводившихся словах К. Леонтьева говорится о «личном гении автора» как главном в историческом изображении Толстого. Но «дух эпохи» Леонтьевым признается тоже! И дилеммы «историзм» или «антиисторизм» Толстого не существует. Что в одной картине мира неисторично, то в другой системе отсчета выглядит как последовательный историзм.

Описание вещи через восприятие персонажа актуализирует ее сиюминутные, изменчивые состояния, недоступные наблюдателю, не принадлежащему «этому» миру,— вещь предстает в ее «естественной» включенности в текучий поток бытия.

Н. Н. Страхов говорил, что «у гр. Толстого нет картин и описаний, которые он делал бы от себя»[1]. Если считать, что вторая точка зрения исключается первою, то с этим можно спорить: казалось бы, совершенно ясно, что у Толстого все идет «от себя» и применительно к нему нельзя говорить о «безавторских» описаниях. Но, признавая существование второй равнодостойным, нельзя не согласиться, что повествование прозы Толстого обладает и такими качествами, которые делают справедливым утверждение Страхова.

Диалектика души (уровень внутреннего мира), с первой точки зрения — несомненный показатель авторского диктата. Но этот метод изображения предполагает и самодвижение психических процессов — по их собственным внутренним законам, неподвластным авторскому вмешательству. Способы описания, его длительность зависят от движения самого объекта — описание-анализ совершается под его диктовку.

---

[1] *Страхов Н.* Критические статьи. Об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Киев, 1908. С. 189.

Точно так же толстовская идея, бескомпромиссная в себе самой, движется по *своим* внутренним законам. Это движение не может быть прервано волей автора, не могут быть пропущены какие-то логические звенья. И в этом смысле идея тоже саморазвивается.

Эффект *самодвижения* изображаемой жизни создается и на сюжетно-фабульном уровне — и прежде всего постоянным у Толстого набором таких констант бытия, которые не допускают авторской активности в изменении их количества и последовательности: брак, рождение, молодость, старость, смерть.

В композиции фабулы, с этой точки зрения, существеннее всего преобладание сценических эпизодов над повествовательными. Уже одно это — из-за особенностей драмы как «объективного» жанра — в значительной мере создает названный эффект.

Согласно принципу дополнительности, исключают друг друга только модели объекта. Сами же свойства, рассматриваемые в моделях как взаимоисключающие, сосуществуют в одном объекте, в одном тексте.

По Толстому, есть некая объективная суть вещей. Ее можно уяснить и при помощи утверждающего авторского анализа (первая точка зрения), и другим путем — довериться свойствам, внутренним законам самого объекта, которые сами поведут за собой изображение (вторая точка зрения).

Толстой следует двум способам сразу. Двигаясь по бездорожному полю романа, он правит — говоря высоким слогом — конями воображения так, что, чувствуя его руку, они при этом сами выбирают лучший путь, соответствующий рельефу местности. И мы — читатели — не можем точно определить, что зависит здесь от руки автора и что — от собственной воли коней. Мы можем оценить только общую верность и красоту движения. Очень точно сказал об этом сам Толстой: «Хорошо, когда автор только чуть-чуть стоит вне предмета, так что беспрестанно сомневаешься, субъективный или объективно»[1]. Эту мерцающую двойственность видела и современная критика: «Возьмите его крупнейшие произведения — романы «Война и мир» и «Анна Каренина»: по-видимому какая бесстрастная объективность, какое эпическое спокойствие, какое хладнокровие анализа! Тем не менее вы постоянно видите перед собою проповедника, моралиста, учителя»[2].

Мир Толстого авторски явлен (первая точка зрения). Но од-

---

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 47. С. 191.

[2] *Протопопов М. А.* Литературно-критические характеристики. СПб., 1896. С. 80.

новременно — с другой точки зрения — он и самоявлен. Только оба утверждения вместе способны дать картину, рисующую определяющие свойства его художественной системы, одной из самых оригинальных в мировой литературе.

6

По дороге без развилин
едут Жилин и Костылин
и сливаются в одно
золотистое пятно.

Л. Лосев

Как же конкретно уживаются эти противоположные принципы в художественной системе Толстого?

Напрашивается мысль, что эти эффекты рождаются в тексте последовательно, один за другим: вот идет «объективная» пластическая картина, а следом — авторское «субъективное» утверждение по этому поводу.

Представлять себе дело так — значит понимать художественное произведение как спокойное, мирное, механически-последовательное соединение текстов, каждый из которых вносит только один «свой» эффект, организован по собственному принципу, не имеющему отношения к соседней части.

Понимая же мир писателя как единство напряженное, мы должны помнить, что целостное впечатление возникает не как постепенное суммирование эффектов, а в результате одновременного их порождения в одном и том же тексте, в одном и том же слове, не путем последовательного присоединения звеньев, а посредством своеобразного наложения эффектов.

Ища и утверждая свою истину о явлении, Толстой одновременно в этих же деталях создает его «объективную» картину. Оба эффекта порождаются одним и тем же текстом, они одноисточны.

Именно в дуалистичности самой системы причина такого количества противоположных суждений о Толстом в более чем вековой истории его критики и изучения. Противоречие это никогда не будет снято. Глубокий внутренний дуализм построения толстовского художественного мира не может быть примирен и поэтому должен быть представлен явно.

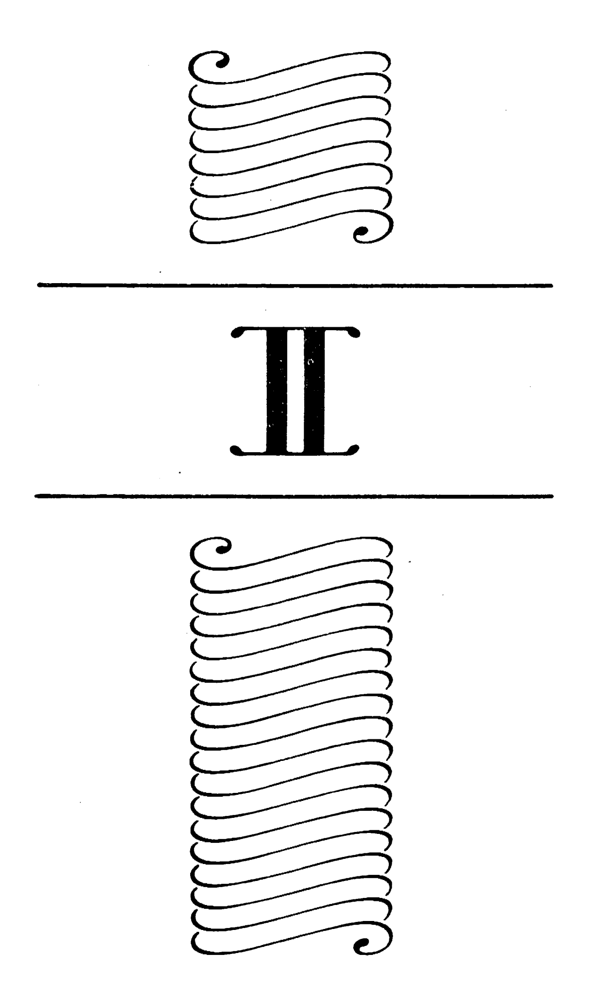
«Здравый смысл» не мирится с утверждением, что текст может быть построен по двум взаимоисключающим принципам сразу, где каждый — справедлив. Это ощущается как нарушение логики.

Но это не нарушение логики вообще, это другая логика, внутри себя столь же непротиворечивая. Мир оригинального художника устроен иначе, чем мир реальный — царство обыденной логики.

И при его анализе необходимо решительно отказаться от многих «естественных», кажущихся единственно верными представлений, как отказалась в свое время физика от понятия равномерно текущего ньютоновского времени, а математика — от «единственности» эвклидовой геометрии.

Художественный мир Толстого — один из самых оригинальнейших и сложнейших в мировом искусстве. Именно поэтому он порождает при изучении столько разных и порою противоположных суждений. Причина — в сложности самого объекта изучения. И наше глубокое убеждение, что только противоборствующие точки зрения — *не по отдельности, а вместе* — способны дать картину, рисующую некоторые определяющие черты этого мира.

1972


II

ТЕОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ А. А. ПОТЕБНИ

1

А. А. Потебня, «крупнейший лингвист нашей страны и один из наиболее выдающихся филологов славянства» (акад. Л. А. Булаховский), ученый «гениальных возможностей» (В. Шкловский), более всего известен как языковед-теоретик и исследователь русского и славянских языков.

Но Потебня был не менее значителен и как теоретик литературы и поэтики. Он был основоположником целого течения в отечественной науке о литературе — психологического направления. Однако, как всякий великий ученый, он не укладывался в рамки одного какого-либо направления, его значение гораздо шире. И сейчас, через семьдесят лет после выхода его основного труда «Из записок по теории словесности», его идеи вызывают интерес отнюдь не академический — они имеют прямое отношение к сегодняшним спорам об образности, о поэзии и прозе и методах их исследования, о связи поэтических форм с развитием языка, о характере самого поэтического мышления. Однако его труды по поэтике малодоступны и давно не переиздавались, систематическое изложение его теории словесности еще не сделано. Меж тем необходимость в этом назрела давно.

Александр Афанасьевич Потебня родился в 1835 г. в селе Гавриловка Полтавской губернии в семье мелкопоместных украинских дворян.

Из гимназии (в г. Радоме) он вынес хорошее знание польского языка, на котором там велось преподавание, немецкого и классических языков. Как можно заключить из позднейшего признания ученого, эти познания не были затемнены какими-либо лингвистическими теориями. «Если впоследствии меня не пугала грамматика,— писал он в своей «Автобиографии»,— то это, я думаю, потому, что я смолоду не знал никаких грамматических учебников»[1].

В 1850 г. А. А. Потебня поступил на юридический факультет Харьковского университета. «Однокашники познакомили меня,— вспоминал он впоследствии,— с М. В. Неговским, любителем и уме-

---

[1] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. 1891. Т. III. СПб. С. 422. (дополнения).

лым собирателем малорусских народных песен. ⟨...⟩ В заведовании Неговского была небольшая библиотека, состоявшая из сочинений на малорусском языке и относящихся к Малороссии. Этою библиотекою я пользовался, что не осталось без влияния на позднейшие мои занятия. В следующем году, отчасти по совету Неговского, я перешел на историко-филологический факультет»[1].

В 1856 г. Потебня окончил Харьковский университет и некоторое время преподавал в харьковских гимназиях, а затем и в университете. В 1860 г. он представил магистерскую диссертацию на тему «О некоторых символах в славянской народной поэзии», после защиты которой был назначен адъюктом Харьковского университета. В 1862 г. в «Журнале Министерства народного просвещения» Потебня опубликовал свой знаменитый труд «Мысль и язык»[2], оставшийся наиболее полным изложением философских и лингвистических его взглядов. В этом же году Потебня получил двухгодичную научную командировку за границу, но пробыл в ней лишь год, использованный в основном для общелингвистической подготовки и изучения санскрита.

В 1874 г. он защитил диссертацию «Из записок по русской грамматике». По сообщению Б. М. Ляпунова[3], еще до защиты Потебне предлагали степень доктора honoris causa, но он отказался, предпочтя обычный и более трудный путь получения степени. Диссертация была высоко оценена виднейшими славистами того времени. В 1875 г. Потебня был утвержден ординарным профессором Харьковского университета и получил кафедру истории русского языка и литературы, которую занимал до конца жизни. В 1877 г. он был избран членом корреспондентом Императорской Академии наук; ему были присуждены медали и премии Академии.

Наиболее значительными работами, созданными в эти годы, были: «К истории звуков русского языка» (4 части, 1873—1883); «Слово о полку Игореве» (текст и примечания, 1878); «Объяснения малорусских и сродных народных песен» (два тома — 1883 и 1887 гг.), «Значения множественного числа в русском языке» (1887—1888).

В 1891 г. Потебне Русским географическим обществом была присуждена его высшая награда — золотая Константиновская медаль. В отчете РГО по этому поводу говорилось: «Постоянными

---

[1] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. 1891. Т. III. СПб. С. 422.

[2] *Потебня А. А.* Мысль и язык. Изд. 5-е. Харьков, 1926. Далее цит. это изд.

[3] *Ляпунов Б. М.* Памяти А. А. Потебни // Живая старина. 1892. Вып. I. С. 128.

предметами тридцатилетних занятий и исследований проф. Потебни были русский язык в его повременном развитии и в его географическом разнообразии, история русского языка и русская диалектология, русская народная поэзия в ее форме и содержании, восстановление по остаткам обрядов поверий, преданий, разным поэтическим мотивам целых циклов песен, древнего, языческого миросозерцания славян и сродных им народов. Высокое образование проф. Потебни, вполне знакомого с историческим ходом и современным состоянием сравнительного языкознания и изучения народной поэзии и сравнительной мифологии, близкое знакомство нашего ученого с санскритом и зендом, двумя классическими языками, с историко-сравнительною грамматикою языков германских и романских, его глубокое, на первоисточниках основанное знание не только русского языка древнего, старого и нового в его наречиях и говорах, но и всех языков славянских, равно как литовского и латышского, составляет, конечно, редкие и ценные качества даже между лучшими учеными славянскими и европейскими, особенно если они соединены с таким глубоким знанием народной поэзии русского и всех славянских племен, а также наиболее с ним сродного литовского и латышского. Но, как ни ценны и ни важны эти качества проф. Потебни, они не дадут еще полного понятия о значении его трудов для отечественной образованности и для наук: сравнительного языкознания, славянской и русской филологии, русского народоведения. С великим и широким образованием, с глубокой ученостью проф. Потебня соединяет, что уже всегда и везде и очень редко и драгоценно,— сильное оригинальное дарование мыслителя»[1].

Умер А. А. Потебня в Харькове 11 декабря 1891 г.

Вся деятельность Потебни протекала в стенах Харьковского университета; здесь он создал свою школу, развивавшую и пропагандировавшую его идеи. К ней принадлежат Д. Н. Овсянико-Куликовский, А. А. Попов, А. Г. Горнфельд, В. И. Харциев, Б. А. Лезин, А. Ветухов и др. В разное время здесь проходили подготовку молодые ученые, присланные из других университетов,— Б. М. Ляпунов (впоследствии академик), Иос Миккола (позднее — профессор Гельсингфорского университета), известный балтист Э. А. Вольтер, защищали диссертации А.И. Соболевский, профессор Варшавского университета А. М. Колосов и мн. др.

Вспоминая о своем учителе, А. Горнфельд писал: «Неисчерпаемая активность была неизменным свойством беспокойной мысли Потебни,— как будто та революционная действенность, которая в 1863 году привела к эшафоту его брата-революционера, перелилась в нем в столь же непримиримую мятежность духа, направленного на

[1] Цит. по сб.: А. А. Потебня. Киев, 1962. С. 96.

иное, ясного в своем творческом течении и вечно борющегося в своих тяготениях. Поистине это была та тихая река, которая взрывает берега: и оба эти впечатления — осторожного, последовательного, научного созидания и безоглядного сокрушения ходячих предрассудков — тесно сплетались в одно заражающее впечатление творчества. Слушатели были свидетелями зиждущей работы гения, и больше — они делались причастными этой работе. Он останавливался, задумывался, рылся в своей серенькой папке, перебирал и перечитывал бумажки; мы ждали, пока он с напряжением, обличавшим сильную работу мысли, задумчиво, сосредоточенно, раздельно выставлял положение; затем переходил к его развитию или обоснованию. Иногда он спрашивал: «Понимаете?» — и, несмотря на утвердительный ответ, посмотрев на студентов, говорил: «Нет, не понимаете»,— и излагал мысль снова, в другой связи, в другом развитии. Блеска не чувствуется в этой простой манере, но самая конкретность и действенность изложения делали его неподражаемо блестящим»[1].

Все основные работы Потебни прошли, по его собственному признанию, через его лекционные курсы. Многое так в виде курсов и осталось — как подготовительные к ним записи. В таком виде дошел до нас главный труд Потебни по поэтике — «Из записок по теории словесности»[2].

Потебня не принадлежал к тому типу ученых, к какому относились, например, Ф. Ф. Фортунатов или Л. В. Щерба — мало писавшие и большую часть своих идей передавшие изустно. Печатное наследие Потебни велико. Но свои взгляды он не успел изложить систематически. Его теория рассеяна по книгам и статьям, причем в соответствии с общей его лаконической манерой и из-за того, что многое он успел лишь обозначить, «волнуясь и спеша»[3], многие ее положения даны неразвернуто.

Еще хуже обстоит дело с записями, не приготовленными к печати самим автором. Это связано с методом научного изложения Потебни. Один из его бывших слушателей (В. Харциев) так характеризовал методу его лекций: «Приводя целые груды примеров, объединенных общими положениями или типичными образцами, по методу санскритских грамматик (этот прием он высоко ставил), Потебня всегда занимал по отношению к ним положение постороннего наблюдателя. Примеры объяснялись примерами же»[4]. Этот

---

[1] *Горнфельд А. Г.* Боевые отклики на мирные темы. Пг., 1924. С. 56.

[2] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности // Изд. М. В. Потебни. Харьков, 1905. С. 652. В дальнейшем цит. это изд.

[3] Речь. 1913. № 108.

[4] Цит. по кн.: *Ветухов А.* А. А. Потебня. Отд. оттиск из «Русского филологического вестника». Варшава, 1898. С. 27.

стиль полностью сохранялся и в его записях (почти все они опубликованы), которые представляют собою по большей части огромное количество выписок с очень кратким комментарием автора, и когда твердо не известен порядок их следования и автором слишком лапидарно определена их взаимосвязь, мысль его часто теряется.

В силу этих причин всякому изучающему теорию Потебни приходится, наряду с опубликованными им самим трудами, широко пользоваться записями лекций его слушателей и изложениями взглядов ученого, сделанными учениками.

2

В основу одного из центральных положений лингвистической теории и поэтики Потебни была положена идея В. Гумбольдта о языке как деятельности.

Эту идею Потебня развивает и продолжает во всех своих сочинениях. Подробно обосновывается она уже в «Мысли и языке»; неоднократно возвращается Потебня к ней и в последнем, так и не завершенном труде «Из записок по теории словесности». «Мир понятий извлекается из глубины, со дна колодца нашего сознания. Средством для такого извлечения служит только слово»[1]. Но слово не просто «оформляет» мысль. Его нельзя считать выражением уже готовой мысли. «Оно вынуждается работою мысли служить необходимым для самого мыслящего средством создания мысли из новых восприятий при помощи прежде воспринятого» («Из записок по теории словесности», с. 31). «Посредством языка человек сознает и видоизменяет содержание своей мысли», слово намечает русло для течения всякой новой мысли. Если бы язык только фиксировал уже образованную мысль, то для нее было бы безразлично, на каком языке она выражена; разные языки, сравнивает Потебня, были бы значимы не более разных шрифтов, которыми напечатана одна и та же книга. Но на деле происходит не так. «Человек, говорящий на двух языках,— писал Потебня в статье «Язык и народность»,— переходя от одного языка к другому, изменяет вместе с тем характер и направление течения своей мысли, притом так, что усилие его воли лишь изменяет колею его мысли, а на дальнейшее течение ее

---

[1] Из университетских лекций Потебни. Цит. по: *Ветухов А.* Язык, поэзия и наука. Харьков, 1894. С. 10. Ср. в книге «Из записок по теории словесности»: «Без слова невозможно было бы никакое предание, никакая ступень человеческого знания, а другое, кроме человеческого, нам неизвестно» (с. 599). В пылу современных споров и фантазий (не только в научно-фантастической литературе) о существовании иных, не антропоморфных типов сознания и мышления, быть может, стоило бы прислушаться к этому твердому и трезвому высказыванию.

влияние лишь посредственно. Это усилие может быть сравнено с тем, что делает стрелочник, переводящий поезд на другие рельсы». В качестве примера того, как «пользование тем или другим языком дает мысли то или другое направление», Потебня приводит двуязычие Ф. И. Тютчева: «Два рода умственной деятельности идут в одном направлении, переплетаясь между собою, но сохраняя свою раздельность, через всю его жизнь, до последних ее дней. Это, с одной стороны, поэтическое творчество на русском языке, с другой стороны — мышление политика и дипломата, светского человека в лучшем смысле этих слов — на французском» («Из записок по теории словесности», с. 167—170). В идеях о решающем влиянии языка на человеческое сознание и поведение Потебня предвосхитил многие идеи современной лингвистики и психологии. Его мысли в этой области надолго определили направление изысканий и писаний в той сфере проблемы психологии творчества, которую ученик Потебни А. Г. Горнфельд обозначил как «муки слова». Потебня утвердил ту — теперь уже очевидную — мысль, что любые явления духовной и нравственной жизни достигают определенности и упрочиваются лишь при помощи языка. Созданию всякого словесного художественного произведения предшествует аналитическая работа мысли, осуществляемая только посредством слова.

3

Свою теорию слова, как и основанную на ней теорию искусства, Потебня строил в сугубо историческом плане; его ищущая мысль постоянно обращалась к древнейшим периодам развития человеческой речи — в том числе и к тем, которые не зафиксированы никакими дошедшими до нас памятниками.

Согласно теории Потебни, первый этап возникновения слова — элементарное отражение чувств человека в звуке. Так появляются междометия — непосредственное обнаружение этих чувств, как бы моментальный отклик на то или иное состояние души. Часть междометий так и осталась в своем прежнем качестве; другая же часть, в результате направленной на них мысли, превращается в слова.

Но процесс возникновения слова для Потебни не исчерпывается индивидуально-психологическими причинами. Вторая — и важнейшая — группа условий, в которых протекает этот процесс, связана с социальным характером языка. Слово — социальный продукт, оно «только в устах другого может стать понятным для говорящего» («Мысль и язык», с. 75). Ассоциация восприятий предмета и звука, происходящая внутри одного сознания, еще не дает понимания, ибо вообще может не замечаться человеком. «Язык создается

только совокупными усилиями многих ⟨...⟩, общество предшествует началу языка» (там же). В индивидуальной «первобытной» ассоциации образ предмета предшествует в мысли образу звука. Но, для того чтобы слово было понято, звук должен в мысли человека предшествовать своему значению. Эта «перестановка», необходимая для того, чтобы слово стало средством коммуникации, возможна только в обществе, при общении. «Слушающий понимает не один свой звук, а вместе и чужой» (там же).

Однако процесс понимания в субъективно-психологической трактовке Потебни — сугубо индивидуальный акт. «Что касается до самого субъективного содержания мысли говорящего и мысли понимающего, то эти содержания до такой степени различны, что хотя это различие обыкновенно замечается только при явных недоразумениях ⟨...⟩, но легко может быть сознано и при так называемом полном понимании. Мысли говорящего и понимающего сходятся между собою только в слове. ⟨...⟩ Говоря словами Гумбольдта, «никто не думает при известном слове именно того, что другой», и это будет понятно, если сообразим, что даже тогда, когда непонимание, по-видимому, невозможно, когда, например, оба собеседника видят перед собою предмет, о котором речь, что даже тогда каждый в буквальном смысле смотрит на предмет с своей точки зрения и видит его своими глазами» («Мысль и язык», с. 102). Процесс понимания Потебня сравнивает с возгоранием одной свечи от другой: «Пламя свечи, от которой зажигаются другие свечи, не дробится; в каждой свече воспламеняются свои газы. Так при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего» («Из записок по теории словесности», с. 27). Излагая взгляд Потебни на этот предмет, его ученик и последователь, профессор Харьковского университета В. И. Харциев писал: «Переход от так называемого собственного ⟨...⟩ к несобственному значению является, независимо от целого ряда других изменений, не переходом от одного значения к другому, а образованием новых слов — лишь однозвучных: подошва (обуви), подошва (ступени), подошва (горы), подошва (кусок плотной кожи), подошва (почва) и т. д. ⟨...⟩. Из значения прежнего слова в новое входит каждый раз лишь незначительная часть, один признак, и этот признак есть знак значения нового слова»[1].

Таким образом, признавая роль социально-коммуникативных факторов в развитии языка, Потебня не ставит их в центр внимания.

---

[1] *Харциев В. И.* Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907. Т. I. С. 166—167.

Его прежде всего занимает слово «как творческий акт речи и познания, а не как коммуникативная единица»[1].

Какова же структура такого слова в концепции Потебни?

Слово это состоит из трех элементов: «единства членораздельных звуков, то есть внешнего знака значения, представления, т. е. внутреннего знака значения, и самого значения. Другими словами, в это время в двояком отношении есть (имеется налицо) знак значения: как звук и как представление» («Из записок по теории словесности», с. 19).

Важнейшей категорией в этой трехэлементной структуре оказывается *внутренняя форма,* или представление. «Слово, как творческий акт речи и мысли, включает в себя, кроме звуков и значения, еще представление (или внутреннюю форму), иначе «знак значения». Например, в слове *арбузик,* которым ребенок назвал абажур, признак шаровидности, извлеченный из значения слова *арбуз,* и образует его внутреннюю форму, или представление» («Из записок по русской грамматике», М., 1958, т. I—II, с. 17).

Разъясняя понятие внутренней формы слова у Потебни, Д. Н. Овсянико-Куликовский приводил в качестве примера слово «молокосос», эту форму сохраняющее. «Я хорошо знаю, что «молокосос» значит собственно «сосущий молоко», «грудной младенец», но я обозначаю им вовсе не грудного младенца, а, например, легкомысленного молодого человека, который куражится не по заслугам. Это — перенесение, сравнение ⟨...⟩ Кроме значения («молодой человек, который и т. д.»), здесь есть еще образ, в котором данное понятие воплощается или по крайней мере может воплотиться. Представление навязывается самим словом ⟨...⟩. Нам важно не столько самое осуществление художественности, сколько стремление к ней, ее возможность, и для упрощения задачи можно допустить, что она осуществляется. Допустим именно, что, называя молодого человека «молокососом», я в самом деле мыслю при этом образ младенца и сознаю всю иронию, всю соль этого сравнения, этой метафоры. В таком случае слово здесь уже не просто язык, как «дом», «человек» и т. д. Оно — образно, художественно. Такие слова будем называть, вслед за Потебнею, словами с внутреннею формою: кроме внешней (звуковой) формы и значения, в них есть еще представление, и вот именно отношение представления к значению и составляет внутреннюю форму слова»[2].

В современном русском языке внутреннюю форму сохраняют такие слова, как «удав», «светляк», «подснежник», «медведь», «пылесос».

---

[1] *Виноградов В. В.* Современный русский язык. М., 1938. Вып. 1. С. 10.
[2] *Овсянико-Куликовский Д.* Язык и искусство. СПб., 1895. С. 23.

Как можно видеть из этих примеров, внутренняя форма выражает значения слова образно, «живописно». Образность как главное свойство внутренней формы подчеркивают все авторы, разделяющие это ее понимание.

4

Понятие внутренней формы слова и ее модификаций стоит в центре теоретической поэтики А. А. Потебни.

Внутренняя форма — это главный инструмент появления новых слов; она — источник образности языка; с ней связана проблема прозы; внутренняя форма, наконец,— основа художественности целого литературного произведения.

Внутренняя форма возникает уже на первых стадиях появления языка — вместе с пониманием. Слово любого языка выражает не все содержание мысли, а только один из ее признаков. Потебня иллюстрирует это положение на примере слова «стол». Образ стола может заключать в себе множество признаков, «но слово «стол» значит только простланное (корень «стл» тот же, что в глаголе «стлать»), и поэтому оно может одинаково обозначать всякие столы, независимо от их формы, величины, материала». Этот один признак («простланное»), ближайшее этимологическое значение, и есть внутренняя форма слова. Идя в глубь истории слова, внутреннюю форму можно ощущать до тех пор, пока ясно происхождение очередного слова от предшествующего.

С категорией внутренней формы в теории Потебни связывается проблема поэтичности. Ее основа — сам язык. Но поэтично не всякое слово, а только такое, которое сохраняет свою внутреннюю форму. Слово, потерявшее свою внутреннюю форму, безóбразно. Поэтичность же слова целиком определяется его образностью, поэзия и есть образ. Если забыто наглядное значение слова, то слово непоэтично. Поэтому поэзия восстанавливает внутреннюю форму. Но для новых поэтов Потебня такое восстановление внутренней формы считал нехарактерным. Современная ему поэзия (1860—1870-х годов) действительно давала материал для такого заключения. Но поэзия XX в. с ее сложнейшей речевой игрой показала, насколько он был прав, считая восстановление и обновление внутренней формы одним из коренных свойств поэтического мышления вообще.

Теория образности Потебни не охватывает всех явлений мира поэзии — точнее, сводит этот многообразный мир к нескольким категориям. Недостаточность их не раз подвергалась критике в отечественной науке. Впервые с критикой концепции Потебни выступил В. Б. Шкловский. В центре этой критики — потебниан-

ская теория образа как определяющего элемента поэтичности. «В основу этого построения,— писал В. Б. Шкловский в статье 1916 г.,— положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует. Для его существования было бы необходимо принять, что всякое символическое употребление слова непременно поэтично, хотя бы только в первый момент создания данного символа. Между тем мыслимо употребление слова в непрямом его значении без возникновения при этом поэтического образа. Беру пример: если я окликаю человека, идущего передо мной, имени которого я не знаю, словами «эй, шляпа», то очевидно, что это трон, но не поэтический. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составлять поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина «Я вас любил, любовь еще, быть может...»[1]. Образ является лишь одним из средств поэтичности.

К этой точке зрения на характер образности присоединялся и В. М. Жирмунский, в ряде других вопросов оценки теории Потебни расходившийся с членами Опояза. В. М. Жирмунский также полагал, что поэтический образ — лишь один из факторов художественности наряду с ритмом, мелодикой, роль которых недооценивал Потебня. «Мы считаем вместе с участниками сборника (Поэтика. Пг., 1919.— *А. Ч.*), что все факторы языка одинаково существенны для поэтического творчества»[2].

Другая линия, по которой шли возражения Шкловского,— это критика положения Потебни о том, что образ «есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое»[3], более наглядное и известное. Шкловский по этому поводу замечал, что «этого долга» не исполняют тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, гоголевское сравнение неба с ризами господа и шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью»[4]. Последующие исследования (например, Теодора Мейера), связанные с проблемой образа, подтвердили ограниченность положения о его обязательной наглядности. Б. Христиансен в своем известном труде также показал, что чувственный образ объекта — не самоцель художественного изображения, а лишь средство для создания более общего впечатле-

---

[1] *Шкловский Виктор.* Потебня // Биржевые ведомости. 1916. 30 декабря (утр. вып.). В сб. «Поэтика» (Пг., 1919. С. 4), где перепечатана статья, это место дано в иной редакции.

[2] *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. М., 1928. С. 349.

[3] *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.

[4] *Шкловский В.* Потебня // Поэтика. Пг., 1919. С. 5.

ния[1]. На решающую роль в поэзии слова, которое может быть и необразным, указывал в статье 1921 г. В. М. Жирмунский[2].

Кризис теории наглядности поэтического образа обнаружился и в процессе критики тех направлений в психологии, на которых основывалась теория Потебни. Исследования в области психологии высших процессов мышления и воображения, осуществленные отчасти еще в 1890-х годах, а в основном уже после смерти А. А. Потебни (вюрцбургская школа), убедительно показали, что мышление в своих высших формах обходится без наглядных представлений[3].

В защиту главного тезиса Потебни в 1920-х годах выступал А. А. Смирнов. По поводу аргумента критиков, что есть поэтические произведения без образов, он писал, что этот аргумент «просто отпадает, если на место «образности» поставят выражение, которое сам Потебня неоднократно и охотно употребляет — «символистичность». Если сам Потебня, чрезмерно увлеченный аналогией между поэзией и словом, и не отказался от «образности» в том смысле, что она выступает во «внутренней форме» слова, т. е. как определенная интеллектуальная картина, то в ходе его мыслей есть все элементы, позволяющие это сделать за него»[4]. Защита такого рода не могла устранить противоречий теории словесности Потебни и главного из них — абсолютизации образа в поэзии в ущерб остальным компонентам художественной структуры.

5

Внутренняя форма, по Потебне, наиболее подвижный элемент из трех, составляющих структуру слова. «Звук и значение навсегда остаются непременными условиями существования слова, представление же (т. е. внутренняя форма.— *А. Ч.*) теряется» («Из записок по теории словесности», с. 19). Слово, сохраняя только первый и третий элементы своей структуры, становится двучленным; значение в этом случае непосредственно примыкает к звуковой оболочке.

Потеря внутренней формы — явление неостановимое, ибо оно связано с образованием понятий из чувственных образов. Этот процесс в языке постоянен.

---

[1] *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911 (гл. «Эстетический объект»).

[2] *Жирмунский В.* Задачи поэтики // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 20—22.

[3] См. об этом: *Выготский Л. С.* Сознание как проблема психологии поведения//Психология и марксизм. Л.; М., 1925; он же: Психология искусства. М., 1968; *Коффка К.* Основы психологического развития. М.; Л., 1934.

[4] *Смирнов А. А.* Пути и задачи науки о литературе//Литературная мысль. II. Пг., 1923. С. 96.

Он приводит к возникновению *прозы*.

Поэтичность в понимании Потебни и его школы — категория полностью языковая. Проза — также явление самого языка. Отсюда «требование, выставляемое лингвистической теорией,— изучать поэзию и прозу параллельно, в их взаимных соотношениях, как в языке, так и в высшем мышлении. Проза, подобно поэзии, рассматривается как «факт языка».

Если первоначальная образность языка, связанная с ощущаемостью в слове внутренней формы, есть его поэтичность, то забвение внутренней формы рождает прозу. «По мере того, как мысль посредством слова идеализируется и освобождается от подавляющего и раздробляющего ее влияния непосредственных чувственных восприятий, слово лишается исподволь своей образности. Тем самым полагается начало прозе, сущность коей — в известной сложности и отвлеченности мысли» («Мысль и язык», с. 168). Прозаическое слово — такое слово, в котором есть только внешний знак значения и отсутствует конкретный образ, пробуждающий значение.

Поскольку символичность (поэтичность) языка Потебня считает его исконным свойством, то поэзия, таким образом, есть явление гораздо более раннее, чем проза. Появление и развитие прозы — это путь от первичной метафоричности к позднейшей отвлеченности; «количество прозаических стихий в языке постоянно увеличивается» (там же).

Проза и поэзия, по теории Потебни, взаимообусловлены; они возникают, развиваются, существуют только в такой корреляции. Плодотворность этой идеи не раз была подтверждена в отечественном литературоведении (прежде всего — при изучении литературы пушкинской эпохи).

Считая, что поэтичность языка зависит от степени живости внутренней формы, которая в старых словах забывается все больше, Потебня, однако, категорически отрицал мнения о «порче» языка («которой, по нашему мнению, никогда не было».— «Из записок по теории словесности», с. 590), о том, что поэтичность его сокращается. «Образность языка в общем не уменьшается,— писал он.— Она исчезает только в отдельных словах и частях слов, но не в языке; ибо новые слова создаются постоянно, и тем больше, чем деятельнее мысль о языке, а непременное условие таких слов есть живость представления. Чем сильнее развивается язык, тем более в нем количество слов этимологически прозрачных. Поэтому нельзя утверждать, что степень звуковой первообразности языков соответствует их поэтичности» (там же, с. 103). И в языке нет такого состояния, при котором «слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения» («Мысль и язык», с. 169). «Пресловутая живописность древних языков есть детская игрушка

грубого изделия сравнительно с неисчерпаемыми средствами поэтической живописи, какие предлагаются поэту новыми языками» («Из записок по русской грамматике», т. I—II, с. 52). Кроме того, в новейшей поэзии неиссякаемым источником вновь творимой образности служат сложные сочетания слов: «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безóбразных. Слова «гаснуть» и «веселье» для нас безóбразные; но «безумных лет угасшее веселье» заставляет представлять «веселье» угасаемым светом, что лишь случайно совпадает с образом, этимологически заключенным в этом слове» («Из записок по теории словесности», с. 104).

Поэтому Потебня решительно выступал против «мифа о поэтическом прошедшем, например, о поэтичности средних веков» (там же, с. 105), против утверждений о падении поэзии в новое время и прогрессировании этого падения во время новейшее, расценивая их как сугубо неисторические. На вопрос, «не будет ли когда-либо поэзия вовсе вытеснена прозою» (там же, с. 102—103), Потебня отвечает отрицательно. «Гибель поэзии невозможна. Все дело только в том», заключает Потебня, что «характер поэзии должен меняться от свойств стихий языка, т. е. от направления образующей их мысли и количества предполагаемых ими степеней» («Мысль и язык», с. 169; ср.: «Из лекций по теории словесности», с. 125—126).

В литературной науке не раз отмечалось, что эти постоянные качественные изменения в самих типах словесно-поэтического творчества, поэтических форм часто не в состоянии понять современная поэту критика, воспитанная на определенных видах поэзии и пытающаяся отыскать их в постоянно меняющейся, движущейся ленте литературы.

Глубокая мысль Потебни о связи поэтических форм с развитием самого языка чрезвычайно перспективна для истории литературы. Совершенно очевидно, что характер русской поэзии, скажем, 1820-х и 1920-х годов будет в значительной мере зависеть от тех процессов, которые происходили в русском литературном языке в каждую из этих — чрезвычайно своеобразных — эпох. В работах Г. О. Винокура, Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова была показана эта теснейшая связь применительно к поэзии пушкинского периода[1]. В будущей исторической поэтике русской литературы мысль Потебни об изменении характера поэзии с изменением «первоэлемента литера-

[1] Ср. также постановку этой проблемы в еще более широком историко-литературном плане — применительно не только к поэзии, но и к истории русской литературы в целом: *Виноградов В.* Реализм и развитие русского литературного языка//Вопр. лит. 1957. № 9. С. 16—63.

туры» — языка, несомненно, займет надлежащее место. «История литературы должна все более и более сближаться с историею языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии» («Мысль и язык», с. 169).

Наибольшей определенности и выраженности прозаический тип мышления достигает в науке. «Подобно тому, как усложнение образного мышления, наблюдаемого в отдельном образном, поэтическом слове, дает поэзию — искусство,— передавал мысль Потебни В. Харциев,— так усложнение прозаического мышления, наблюдаемого в отдельных безо́бразных, поэтических словах, создает науку»[1].

Потебня ставит в этой связи существеннейший для искусствознания вопрос — о соотношении научного и художественно-поэтического мышления.

Центральные категории науки — факт и закономерность — в корне отличны от сходных категорий искусства — образа и значения.

Факт науки предполагает критическое осмысление и проверку. Искусство в такой проверке не нуждается. Оно не устанавливает тождества какой-либо метафоры с действительностью. Единственная истина здесь — точность и меткость слова. То же происходит и в более сложных явлениях искусства. Если оно сообщает, приводит пример Потебня, что «у царя Трояна козьи уши», то при этом не интересуется вопросом, мог ли Троян вообще иметь козьи уши, оно удовлетворяется внутренним смыслом этого образа.

В науке отношение частного случая к закономерности доказывается аналитическим путем, и чем полнее анализ, тем более доказательно утверждение. В искусстве «связь образа и значения не доказывается. Образ возбуждает значение не разлагаясь, а непосредственно. Если бы попытаться превратить изгибы поверхностей, образующих статую, в ряд математических формул, то, не говоря уж о том, что при этом многое осталось бы неанализированным, совокупность этих формул, воспринимаемых последовательно, не дала бы впечатления статуи» («Из записок по теории словесности», с. 101).

Излагая мысль Потебни о разном подходе к научному факту и к образу, В. И. Харциев приводит в качестве примера рассказ Чехова «Злоумышленник» (очевидно, пример принадлежит интерпретатору — в работах и черновых записях Потебни имя Чехова не встречается). Утверждение: «преступленья русского простонародья являются следствием его невежества», пишет В. И. Харциев, необходимо доказать, проверить. «Поэтический образ, как результат, форма

[1] *Харциев В.* Проза // Вопросы теории и психологии творчества, 1907. Т. 1. С. 315. Ср. выражение «проза науки» (там же, с. 319).

поэтического настроения, не нуждается в этой поверке. Чеховский «Злоумышленник», соответствующий по своему содержанию приведенной формуле, ничего не доказывает, а лишь показывает, не решает вопроса, а лишь ставит его». (Удивительно близко к этому собственное высказывание Чехова: «Вы смешиваете два понятия — решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».— Письмо А. С. Суворину от 27 октября 1888 г.[1].)

«Значение данного поэтического образа, вереница мыслей, чувств, представлений из запаса прежних переживаний связываются с этим образом так, что мы говорим о правдивости, верности изображения, его меткости, красоте, не разлагая его, не прибегая к полному и точному анализу»[2].

Поэзию и науку Потебня рассматривал как равноценные методы познания: «Поэзия (искусство) и проза (наука, отвлеченное мышление) равноправные и равновечные способы мышления. Нельзя решить, который распространеннее»[3]. Но когда к отвлеченному способу мышления прибегает писатель, Потебня отдает решительное предпочтение его чисто художественным творениям. «Переписку с друзьями» Гоголя он называет «слабой» и четко высказывает свое мнение о «Дневнике писателя» Достоевского: «Лучшая часть «Дневника писателя» есть образная, поэтическая иносказательность 〈...〉 Сила художника в образах, а не в рассуждениях, где он перестает быть художником»[4]. Таким образом, в теории Потебни и наука и искусство являются самостоятельными формами познания, но формами существенно различными.

Несомненно, огромной заслугой Потебни явилось противоположение прозы и поэзии. И уже не столь важно, в какой степени принимаем мы сейчас те объяснения, на основании которых это разделение было произведено. Важен сам факт научного выдвижения этой проблемы. После Потебни стало анахронизмом видеть отличие поэзии от прозы в большем количестве сравнений и риторических украшений или только в ее ритмическом строении. Стало очевидным, что речь идет о разных типах отношения к слову.

---

[1] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1976. Т. III. С. 46.

[2] *Харциев В.* Проза. С. 320.

[3] *Потебня А. А.* Черновые заметки о Толстом и Достоевском//Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. V. С. 279.

[4] Там же. К сожалению, замечания Потебни о Толстом и Достоевском остались на стадии выписок и самых предварительных набросков.

И несомненно, что противопоставление поэтического и практического языка, выдвинутое формальной школой (давшее и в позитивном и в негативном плане большой толчок развитию поэтики), было спровоцировано именно Потебней, хотя полемика с ним и занимала существенное место в первых работах формалистов.

Более полувека назад один из исследователей Потебни сетовал, что в современных курсах истории литературы царит «полное и беспорядочное смешение прозы и поэзии. В любом современном учебнике истории русской литературы 19 в. мы найдем рядом с «Бедной Лизой» — «Историю государства Российского» и даже «Записку о древней и новой России», рядом с «Мертвыми душами» — «Переписку с друзьями» и т. д.»[1].

С тех пор положение значительно переменилось; однако проблема степени самостоятельности развития поэзии и прозы в истории литературы остра по-прежнему; в этой ситуации идеи Потебни об их соотношении трудно переоценить.

6

Одно из важнейших положений Потебни — аналогия между словом и художественным произведением. На этой аналогии строится его теория поэтического произведения и художественного творчества в целом.

Трем элементам, выделяемым Потебней в слове, соответствуют три элемента поэтического произведения.

Внешней форме слова (членораздельному звуку) соответствует внешняя форма поэтического произведения, его словесная воплощенность. Именно это прежде всего отличает литературу от прочих искусств — она объективно закреплена при помощи слов.

Второму элементу слова, его внутренней форме, в произведении соответствует образ (ряд образов), который, как и в отдельном слове, сам не есть содержание, но знак или символ, лишь указывающий на содержание. К образу относятся, например, характеры и их особенности, события в романе и т. п.

Содержание, представляемое образом, есть третий элемент произведения; его аналог в слове — лексическое значение. Содержание или идея — это совокупность мыслей, вызванных в читателе образами романа.

Отдельное слово, с другой стороны, «во всех отношениях можно рассматривать как поэтическое произведение» («Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка». Харьков, 1914,

---

[1] *Плотников И. П.* Психологическая школа в языкознании и методика русского языка. Курск, 1919. С. 112.

с. 113). «В слове мы находим те же самые элементы, которые встречаются в более сложных словесных произведениях» («Мысль и язык», с. 149). Аналогия обоюдоостра. Она позволяет заключать не только о свойствах произведения — она лишний раз подчеркивает и утверждает фундаментальное положение поэтики Потебни — о поэтичности слова как субстанциальном его свойстве. «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания) 〈...〉, т. е. видя в нем те же признаки, что и в слове, и наоборот, открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» («Мысль и язык», с. 149).

Аналогия эта проводится очень последовательно. Характер соотношений между компонентами отдельного слова и целого литературного творения признается совершенно идентичным. Отношение представления к значению в слове, писал Овсянико-Куликовский, «вполне совпадает с отношением образа к идее в художественном произведении. Любой художественный образ — Гамлет, Лир, Отелло, Скупой Рыцарь Пушкина, Плюшкин, Манилов, Чичиков, Базаров и т. д. и т. п.— был для самого художника тем представлением, посредством которого художник апперцепировал известную идею. Шекспир создал образ Отелло для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал «арбузик» для апперцепции шара. В художественном процессе прежде всего дан образ, как в одночленном предложении дано представление»[1].

Параллель идет дальше — эти же составные части Потебня находит и в явлениях других искусств. «Те же стихии и в произведении искусства, и нетрудно будет найти их, если будем рассуждать таким образом: «это — мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Окажется, что в произведении искусств образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию» («Мысль и язык», с. 135). Внешняя форма скульптуры, следовательно,— определенным образом обработанный, получивший некую форму мрамор, внутренняя форма — образ женщины с соответствующими атрибутами, содержание — идея правосудия.

Как слово не выражает уже готовую мысль, а ее формирует, так и художественное произведение, настаивает Потебня, не отражение некоей готовой, завершенной в сознании художника идеи, а средство построения этой идеи, этого содержания. Содержание, которое ху-

---

[1] *Овсянико-Куликовский Д.* Язык и искусство. С. 17—18.

дожник имеет в душе до создания произведения, не тождественно тому, которое заключает в себе уже готовое произведение. Идея готового произведения может значительно отличаться от той, которая брезжилась художнику в его первоначальном замысле. И не только потому, что представлялась неясно. Она могла мниться ему достаточно определенно. Но в процессе создания она стала другой идеей, возникшей во время самого акта художественной деятельности. Если бы творчество заключалось в том, чтобы выразить уже сложившееся в сознании художника содержание, то оно было бы ненужным. «Так как умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, т. е. совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему, как источнику, то художник, в котором была бы уже готовая идея, не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее в образе; во-вторых, если бы эта идея, по неизвестным побуждениям, была вложена в образ, то ее сообщение понимающему могло бы быть только передачею в собственном смысле этого слова, что противоречит здравому взгляду на понимание, как на создание известного содержания в себе самом по поводу внешних возбуждений. Чтобы не сделать искусство явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли». «Художник, имея готовое значение, не имел бы надобности выражать его в образе, а художественное произведение не имело бы важности для самого создателя» («Мысль и язык», с. 143).

Поэтому «поэт создает прежде для себя, потом для публики» («Из записок по теории словесности», с. 34). Когда он творит, он «меньше всего думает о передаче своей мысли другим: он поглощен внутренним процессом создания этой мысли»[1]. Уяснение в процессе творчества мысли самому себе — паче всего остального. Этот процесс аналогичен любой речевой деятельности вообще. Ведь для Потебни «слово прежде всего имеет значение для себя (для говорящего, думающего), а потом для других (слушающих, понимающих). Оно есть средство преобразовывать мысль, объективировать, делать ее предметом наблюдения, изучения, и в этом смысле оно является средством создавать мысль новую. То, что обыкновенно называют борьбой с выражением, с этой точки зрения есть не борьба, а стремление к этому преобразованию, более ясному для себя выражению»[2].

Весь грандиозный творческий аппарат, вся сложнейшая деятель-

---

[1] *Овсянико-Куликовский Д.* Язык и искусство. С. 19.

[2] *Харциев В. И.* Элементарные формы поэзии//Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907. Т. 1. С. 172.

ность, именуемая нами «творческим процессом», возникает прежде всего для прояснения (= создания) мысли для себя, ибо никаким иным способом этого сделать невозможно.

Существеннейшим доказательством того, что искусство в целом, как и отдельное слово, «есть орган самосознания», Потебня считал также признания поэтов, подобные признанию Лермонтова в «Сказке для детей»:

...этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет,
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!

В архиве Потебни, находящемся в Киеве, сохранилось множество выписок — высказываний самих поэтов, свидетельств того, что «поэт создает для себя»,— стихи, отрывки из писем и разговоров Гёте, Лермонтова, Пушкина, Тургенева, Гоголя.

Потебня дважды в записках по теории словесности цитирует слова Белинского, сказанные по поводу «Кавказского пленника» Пушкина: «И Пушкин был сам этим пленником, но только на ту пору, пока писал его. Осуществить в творческом образе идеал, мучивший поэта, как его собственный недуг,— для поэта значит навсегда освободиться от него» («Из записок по теории словесности», с. 36, 46).

Искусство, «очищая и упрощая мысль, дает ее обзор, ее сознание прежде всего самому художнику, подобно тому как успокоительная сила слова есть следствие представления образа. Представление и идеал, разлагая волнующее человека чувство, уничтожают власть последнего, отодвигают его к прошедшему. Необъективированное состояние души покоряет себе сознание, объективированное в слове или произведении искусства — покоряется ему, ложится в основание дальнейшей душевной жизни. Отсюда как слово, так и художественное произведение заканчивает периоды развития художника, служит поворотною точкою его душевной жизни» («Мысль и язык», с. 149).

Процесс творчества, как и речевая деятельность, проецируется Потебней на внутренний мир художника в целом и тесно связывается с ним; сам характер феноменов искусства выводится прежде всего из психологии их творца. Но при всем для Потебни творчество «для себя» и творчество «для других» не взаимоисключающие моменты — это видно даже по тем не вполне обработанным комментариям к этим выпискам, которые опубликованы среди материалов по этой теме.

Потебнианская теория аналогии слова и произведения, ставя проблему изоморфизма художественно-психологического акта боль-

ших и малых единиц текста, безусловно важна в гносеологическом отношении. Но с точки зрения конкретных задач анализа поэтического произведения эта теория в ее нынешнем виде пока не открыла особых перспектив. «В большинстве случаев,— замечал Л. А. Булаховский,— мы слишком мало получаем от аналогии, в конце концов расплывающейся в очень общее положение»[1]. Суть заключается, очевидно, в том, что при переходе от общеэстетических категорий к собственно произведению с особой остротой встает вопрос о специфике разных видов текста (в этом смысле слово должно пониматься как минимальный текст). Но этот вопрос менее всего занимал Потебню, наоборот, целиком погруженного в сложный мир аналогий и сходств. Полемизируя с Потебней, Ю. Н. Тынянов писал в 1923 г.: «Если образом в одинаковой мере являются и обычное, повседневное, разговорное выражение, и целая глава «Евгения Онегина» — то возникает вопрос: в чем же специфичность поэтического образа? Для Потебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной конструкции»[2]. В соответствии с основным тезисом — о важности для содержания самого акта творчества — Потебня качество достигнутого художественного результата ставит в прямую зависимость от степени «настойчивости» и «тревожности» возникающей мысли: «Чем настойчивее вопрос, чем тревожнее потуги рождающей мысли, чем желаннее успокоение чувства, прояснение мысли, чем необходимее все это для поэта,— тем, при равенстве прочего, совершеннее и милее для других его произведение» («Из записок по теории словесности», с. 32).

Но решающая роль в степени художественности произведения, как и в отдельном слове, принадлежит внутренней форме, или образу.

Произведение, утерявшее внутреннюю форму, теряет и свое эстетическое качество; осознание внутренней формы его возвращает. (Поскольку для Потебни произведение (и слово) — это феномен, существующий лишь для кого-то, в каком-то восприятии, то вполне обычна ситуация, когда для одного воспринимающего сознания произведение исполнено живых образных представлений, для другого же оно глухо.) Для того чтобы почувствовать, говорит Потебня, поэтичность такого, например, сравнения в народной песне: «Чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце»,— необходимо, чтобы в сознании находилась связь света, как эпитета воды, с любовью. В качестве еще более разительного примера Потебня рассматривает украинскую народную песню:

---

[1] *Булаховский Л. А.* А. А. Потебня. С. 28.
[2] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. С. 253.

Кроковэ колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.

Если воспринимать эту песню буквально, то ее не понять вовсе. «Все черты того, что изображено здесь, все то, что становится впоследствии внешнею формою, будет схвачено душою, а между тем в результате выйдет нелепость: шафранное колесо, которое смотрит изнад тыну? Но пусть эта бессмыслица получит внутреннюю форму, и от песни повеет на нас весною природы и девичьей жизни. Это желтое колесо — солнце; солнце смотрит сверху и видит много дива. Оно рассказывает певице, что, куда проехал ее милый, там нозеленела трава и повеселела дубрава и проч.» («Мысль и язык», с. 139).

Ценность произведения искусства, его жизнь в веках зависит, по мысли Потебни, «не от того неопределенного «х», которое стояло в виде вопроса перед автором в момент создания; не от того объяснения, которое дает сам автор или постоянный критик, не от его целей, а от силы и гибкости самого образа» («Из записок по теории словесности», с. 56). Содержание, которое мнилось автору, всегда беднее образа, получившегося в результате акта творчества; образ может вызывать в читателе или слушателе такие чувства, о которых его создатель и не помышлял. Цель образа — произвести некоторое субъективное впечатление в воспринимающем, и чем образ глубже, совершеннее, тем богаче палитра оттенков его восприятия, его индивидуальных применений.

Внутренняя форма слова, давая направление мысли слушающего, не ставит ей пределов. Это же свойственно и внутренней форме, образу целого произведения. Он также указывает лишь общее русло, по которому пойдет сотворчество читателя, не предопределяя с жесткостью всех его извивов.

Одно из центральных положений психологии восприятия речи у Потебни — мысль, что «всякое понимание есть вместе с тем непонимание» и «никто не думает при известном слове именно того, что другой». У каждого человека слово застает иное сочетание представлений, и поэтому оно образует с ними всегда разные комбинации. В качестве образной иллюстрации Потебня приводит украинскую сказку про Ивана Голика, где один из двух братьев собирается из трех дубов срубить камору, а другой из них же сделать виселицу.

Это положение, в соответствии со своей идеей о единообразии психических процессов речи и искусства в целом (оба процесса — равно творческие), Потебня переносит и в сферу восприятия художественного произведения. В каждом сознании образ связывается со своим сугубо индивидуальным грузом апперцепций: «...одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно

действует на разных людей и на одно и то же лицо в разное время» («Мысль и язык», с. 136).

Но если содержание художественного произведения при каждом новом восприятии иное, то имеется ли в нем что-либо устойчивое, объективно данное? Такой единственною объективной данностью Потебня считал его внутреннюю форму, его образ. Образ — сказуемое к бесчисленным расположившимся во времени подлежащим; он — неподвижен при бесконечной изменчивости того содержания, которое он вызывает.

В связи с этими проблемами с неизбежностью вставал вопрос о литературной критике и проблеме толкования художественного текста.

Уделом литературной критики Потебня считал «новое применение» художественного образа, т. е. в принципе она делает то же самое, что делает всякий читатель. Поскольку же единого содержания, возникающего в результате этого применения, не существует, то субъективность здесь неизбежна; каждая эпоха, каждое поколение «читает» образ по-своему.

Но субъективность эта имеет пределы. Когда критика совершенно удаляется от черт самого поэтического образа во имя «идей», извлеченных из него, объявляет войну художественности и начинает ценить произведения «по их прогрессивным мыслям», тогда она повторяет «басню о свинье, которая подрывала дуб, наевшись под ним желудей» («Из записок по теории словесности», с. 58). Всегда следует помнить о том фундаменте-образе, на котором критика воздвигает свои построения. Приводя суждения о Добролюбове, будто бы унесшем «с собою на облака Островского, который никогда не предполагал улететь так высоко» («Дело». 1875. № 6), Потебня говорил в своих лекциях, что «при этом забывается только одно обстоятельство, что вознесение критиком на облака автора комедий есть результат воздействия этих самых комедий: не будь Островского, не сделай он своего художественного обобщения, не было бы и субъективного применения его Добролюбовым, не было бы прекрасной статьи, которую он назвал «Темным царством». Самое заглавие статьи было подсказано всем содержанием комедий Островского»[1]. Основание для таких выводов критику дал сам текст комедии. Если же критика толкует не о самом художественном произведении, а «о том, что существует темное царство в России, то она окажется односторонней» («Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка». С. 100—101).

Как же понимал Потебня задачи научного анализа художественного текста?

---

[1] *Харциев В.* Основы поэтики А. А. Потебни. С. 88.

Из элементов содержания такому анализу («объективной критике», по терминологии Потебни) доступен тот круг идей, наблюдений над прототипами, который уже существовал у автора к моменту создания интересующего нас художественного творения. Остальные части содержания необъективны и остаются на долю литературной («субъективной») критики.

Научный анализ должен иметь своим предметом не вечно колеблющееся содержание, но «состав» поэтического образа, соотношение внешней и внутренней формы и т. д. «Вывод из этого для способа объяснения поэтических произведений в школе: объяснять состав и происхождение внешней и внутренней формы, приготовляя слушателя к созданию значения. Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное или поэтическое произведение» («Из записок по теории словесности», с. 57).

Мысль Потебни как бы намечает основную цель научного изучения: оно должно быть обращено к структуре образа, которая и создает содержание; этим самым читатель «приготовляется» к более глубокому постижению этого содержания. Непосредственное же разъяснение самого содержания — не дело научного анализа, это дело критики, которая вправе создавать на основе толкуемого произведения «свое собственное».

Итак, хотя Потебня жизнь художественных произведений полагал прежде всего в том, *как они понимаются* («Мысль и язык», с. 178), т. е. обращал преимущественное внимание на бытие произведения вне его самого, он при этом всегда твердо стоял на почве самого художественного текста. В этом направлении не пошли его последователи.

А. Горнфельд посвятил специальную работу проблеме толкования художественного произведения. В целом он исходит из концепции Потебни — в вопросах об образе как деятельности и орудии мысли, о субъективности акта понимания, о неподвижности форм образа, «которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом»[1]. Но на вопрос о пределах толкования он отвечает так: «Какое же начало может нас охранить от ненужной игры, от разнузданности произвольного толкования? Совершенно ясно: мысль об авторе. Мы и так неизбежно «выдаем свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета». И надо сделать все, что в наших силах, чтобы оно приблизилось к этой «подлинной сущности». Единственный путь к этому — это восхождение к автору, к его духовному миру, к его замыслу, то есть не к его тенденциям, но к содержанию, бессознательно вложен-

[1] *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения //. Горнфельд А. Г. Пути творчества. Пг.: Колос, 1922. С. 113.

ному им в его образы. ⟨...⟩ Оттого так ценна биография поэта, оттого так важны в ней мелочи, подчас более значительные, чем большие события. Мы можем наслаждаться стихотворением Пушкина, не зная, кто его написал и по какому поводу; но когда с каждым стихотворением мы связываем живой облик поэта, когда мы знаем ближайший повод, его вызвавший, несомненно, выигрывает наше понимание и наше наслаждение»[1].

Легко отходил от собственного текста в пользу медитаций по поводу психологии поэта, его «личного душевного склада», «природы дарования писателя», «психологического диагноза» и Д. Н. Овсянико-Куликовский.

Грандиозную по замыслу теорию, стремившуюся создать философию логоса, ученики Потебни сузили до пределов «психологии творчества».

7

Особым видом человеческого мышления наряду с поэтическим и прозаически-научным Потебня считал мышление мифическое. Многие заметки книги «Из записок по теории словесности» Потебня посвятил полемике с различными точками зрения, отождествляющими миф и поэзию (Афанасьев) или считавшими миф «болезнью языка» (М. Мюллер). Мифологический тип познавательной деятельности — шаг, необходимый в истории человечества.

Главная особенность образного мифического мышления в толковании Потебни заключается в том, что оно, считая образ объективно существующим, переносит его в самозначение (понимает его буквально) и отсюда делает дальнейшие выводы о свойствах означаемого (если солнце — колесо, то в нем есть обод, спицы, ступица, то в этом небесном экипаже есть другое колесо, кузов, его везут кони и т. д.): «Миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только объективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объяснении» («Из записок по теории словесности», с. 587).

Основная черта научного метода Потебни — рассмотрение всякого вопроса в историческом плане — отчетливо проявилась и в изучении проблемы мифа.

Мифический тип мышления предшествует поэтическому; поэтический является более высокой ступенью абстрагирующей мысли. Именно он является ближайшей предтечей научного мышления; возникновение последнего невозможно на почве мифа.

---

[1] *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения // Горнфельд А. Г. Пути творчества. Пг.: Колос. 1922. С. 149—151.

Образный арсенал древности используется и доселе; греческие и библейские мифы входят в арсенал современной поэзии. Но отношение образа к значению теперь совершенно иное. В качестве примера буквального понимания метафоры «горючее сердце» Потебня приводит эпизод из русской истории времен Иоанна Грозного. Пожары 1547 г. в Москве объясняли тем, что княжна Глинская «с своими детьми и людьми волхвовала»; вынимая сердца человеческие, мочила их в воде и получившимся таким образом «экстрактом» из «горючих сердец», «ездя по Москве, кропила: оттого Москва и выгорела» («Из записок по теории словесности», с. 407). Таким образом, первоначально «расстояние» между образом и значением было весьма незначительным (или вообще могло равняться нулю), и только постепенно, с переходом от мифа к тропу, оно увеличивается до такой степени, что в метафоре это уже всегда скачок. Но возможность такого скачка, по мысли Потебни, была подготовлена предшествующим мифологическим этапом.

Мифология не исчерпывается поэзией, ибо она охватывает не только словесные выражения мифического мышления, но и живописные, скульптурные, танцы, обряды. Но все, что в мифологии относится к слову, поэтично, потому что образно. И если исходить из двух родов словесных произведений — поэзии и прозы, то миф относится к первой, но предшествует ей во времени, она как бы наследует ему.

В соответствии с общими лингвистическими основаниями своей поэтики миф Потебня считает прежде всего явлением языка. Миф представляется независимым от влияния языка до тех пор, пока наблюдение не выходит за пределы одного языка или языков родственных. Более широкий материал сравнительно-исторических изучений показывает, что характер мифов разных народов в очень значительной степени предопределен свойствами языков этих народов.

Влияние слова, «пропитанного» мифическим сознанием, на создание нового мифа может происходить двояким образом: перенесением в объяснение значения слова или внешней и внутренней формы.

Чрезвычайно показательным примером влияния на создание мифа внешней и внутренней формы Потебня считал вторичные календарные мифы и обряды. Иностранные календарные наименования народом часто игнорируются. Звуки этих непонятных названий напоминают знакомые слова родного языка, более всего связанные с определяющим кругом мысли: земледелие, скотоводство и т. п. 2 февраля, на Сретение — зима с летом встречаются; 12 апреля Василий Парийский — землю парит; 16 июня на Тихона — солнце идет тише, певчие птицы затихают; 11 ноября Федор Студит землю студит. «Будь звуки у календарных названий другие,— замечает

Потебня,— то и слова и образы, вызываемые ими, хотя и принадлежали бы к тому же кругу мыслей земледельца и пр., но были бы другие» («Из записок по теории словесности», с. 403). Сюда же он относит и мифы исторические, объясняющие происхождение племен, городов, местностей — например, о братьях-близнецах Данае и Египте, родоначальниках данаев, греков и египтян, о Кие, Щеке и Хориве и др.

Переход от мифического мышления к поэтическому происходит не вдруг; на этом пути являются более сложные, сравнительно с мифическими, формы образности — тропы.

Троп — перенесение сравнения в широком смысле слова. Но, по Потебне, *сравнение* лежит в основе *любого* мыслительного процесса, который и состоит в сопоставлении, сравнении «двух мысленных масс» — вновь познаваемого (подлежащего) с прежде познанным (сказуемым). Поэтому для него совершенно неприемлем взгляд традиционной риторической поэтики на троп как на внешнее украшение речи, как на «фигуру». Опираясь на античных мыслителей, рассматривавших тропы не как необязательную прикрасу, но как необходимое средство, используемое равно и поэтами, ораторами, и в речи обыденной, Потебня считал тропы важнейшим элементом поэзии и одним из факторов образования языка вообще. Всякое слово, рассматриваемое с точки зрения его истории, образно; даже в простом сочетании звука и значения уже можно видеть метонимию (восприятие заменяется звуковым образом), т. е. троп.

Терминологически отчасти совпадая с традицией, теория Потебни о тропах представляет на самом деле логическое упорядочение и переработку традиционного учения; его идеи вошли в фундамент современной теории метафоры.

От слова Потебня заключал к сознанию в целом, к его движению, обращая на него свою исполненную историзма мысль.

Мифический тип сознания Потебня проницательно видел не только в древности — элементы мифического мышления, утверждал он, существуют во все времена. Кажется невероятным, писал он, что человек, которому показали в кабинете возникновение электрической искры, «мысленно перенес этот снаряд в облака. Все это кажется крайне нелепо; но уже менее нелепо, но (тем не менее) мифично было бы, если бы кто приписал литературному типу значение действительного лица и, например, заключил, что человек базаровского типа должен резать лягушек, что всякий француз легкомыслен и т. п.» («Из записок по теории словесности», с. 592). Верность этой мысли подтверждается не только отдельными случаями неразвитого сознания, когда зритель-расист в Америке выстрелил в актера, исполняющего роль Отелло, или солдат-итальянец, исполненный благородных чувств, дал автоматную очередь по актеру, иг-

равшему фашистского офицера. Справедливость ее можно видеть и в мифе о летающих тарелках, распространившемся несколько лет назад, и в сменившем его мифе о космических пришельцах, являвшихся на Землю в давние времена. Проблема «современного мифа» — одна из центральных проблем «массовой культуры».

8

Каковы же результаты теоретических поисков Потебни не в плане общеэстетическом, но применительно к анализу конкретных литературных жанров?

Основываясь на аналогии художественного произведения и слова — центральном положении своей поэтики, Потебня предполагал проанализировать соотношение слова и произведения в широкой раме — от пословицы до романа. Из этого обширного плана он успел рассмотреть только басню (и частично пословицу) — и то только в лекционном курсе, известном нам в записи одной из слушательниц[1]; собственноручные заметки Потебни на эту тему остались необработанными («Из записок по теории словесности», с. 309—339: «Басня. Пословица»).

Басня, как и всякое художественное произведение, для Потебни не существует в том виде, в каком является на бумаге, в сборнике. Анализу подлежит не текст в собственном смысле, но прежде всего психология его восприятия, этапы восприятия его элементов, его жизнь в истории общества, восстановленная по историческим религиозным и литературным памятникам. Наблюдать факты такого рода трудно, и трудности здесь есть неустранимые, но это не исключает, настаивает Потебня, принципиальной необходимости именно такого подхода.

В общих предпосылках Потебня исходит из своей теории образа как средства создания мысли. Критикуя положение Лессинга о том, что сначала существует некое нравственное утверждение (лесть вредна), а затем к нему подыскивается соответствующий рассказ (басня о Вороне и Лисице), Потебня говорит: «В применении к языку это значило бы, что слово сначала означает целый ряд вещей, например *стол вообще*, или целый ряд качеств, действий; а потом в частности эту вещь, этот стол, это действие. Если это так, то спрашивается: откуда взялось это общее? ⟨...⟩ Общее возникает не иначе, как из сложения многих частных, и добывание общих мыслей происходит с известными усилиями, которые бывают на-

[1] *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка/Изд. М. В. Потебни. Предисл. ⟨и ред.⟩ В. Харциева. Харьков, 1894.

столько велики, что до некоторых обобщений человечество доходило лишь в течение многих тысячелетий жизни». Если бы было так, как считал Лессинг, то «рассказчик должен бы стоять на высоте отвлечения, на той степени, на которой стоят позднейшие собиратели» («Из лекций по теории словесности», с. 49—51). Рядом исторических примеров Потебня доказывает, что уже в древнейшие времена люди смотрели на басню не как на иллюстрацию готового и заранее данного положения, а как на способ разъяснения доказательства, т. е. на особую форму мысли. Именно этим Потебня объясняет то обстоятельство, что баснописец может делать неверные обобщения. Если бы он отталкивался от уже готового и проверенного обобщения, этого не было бы. Но создание басни — процесс мысли, а он чреват пробами-ошибками. «Басня есть средство познания, обобщения, нравоучения и как средство не может следовать за тем, что им достигается, а должно предшествовать ему, т. е. что, вообще говоря, бывает не так, что сначала берут отвлеченное положение, а затем придумывают к нему образы, а, наоборот, предшествует ⟨...⟩ общей истине» («Из лекций по теории словесности», с. 80).

Басня — один из способов познания характера человека, его житейских отношений. Она возникает как ответ на практическую потребность объяснить запутанные факты человеческой жизни. Она собирает вокруг себя частные наблюдения, служа им обобщающим стержнем. Действие басни Потебня сравнивает с магнитом, группирующим вокруг себя железные опилки. В своих лекциях он в качестве примера использовал и другой сходный образ: «Когда соляной раствор в соляном озере начинает уже густеть, тогда щепки, палочки, крестики или другие фигуры, брошенные в этот раствор, служат основанием, около которого группируются кристаллы. Конечно, они группировались бы и иначе, на дне, но тем не менее особенно легко группировка происходит около них» («Из лекций по теории словесности», с. 75). Басня добывает обобщения, но, как и всякое художественное произведение, в отличие от научного, не доказывает это обобщение, а утверждает его самою убедительностью поэтического образа.

Потебня устанавливает четыре особенности басни, четыре признака, отличающие ее от других явлений словесного искусства, так сказать, делающих басню басней.

1. Басня должна заключать в себе действие. Образ суховерхого дерева не будет басней, хотя в народных песнях и имеет иносказательный смысл (дерево без верха изображает мать, выдавшую дочь замуж) потому, что он изображает один момент, подобно тому как это делает произведение живописи. Нельзя причислить к басням и аллегорическое стихотворение в прозе Тургенева «Два брата», пото-

му что персонажи его ничего не делают, представляя собою своеобразную эмблему. Настоящая басня исполнена действия (используя современную терминологию, мы бы сказали, что она основана не на сюжетном, а на фабульном движении). Такова, например, басня Эзопа о курице и яйцах: курица несла яйца; хозяйка решила кормить ее лучше в надежде, что она будет нестись чаще; курица стала жиреть и совсем перестала нести яйца.

2. Действие басни должно представлять единство мотива. В качестве одного из примеров нарушения этого правила Потебня приводит басню Федра о человеке и мухе. «Муха укусила лысого за обнаженную голову. Тот хотел ее убить и нанес себе только тяжелый удар. Тогда Муха, смеясь, сказала: «Ты хотел смертью наказать маленькое насекомое за легкий укол, а что ты сделаешь себе, если ты к обиде присоединил оскорбление?» Он ответил: «С собой я легко примирюсь, так как я не имел в виду оскорбления; но тебя, презреннейшее животное, которому доставляет удовольствие пить кровь человеческую, я желал бы умертвить хотя бы и с большей болью» («Из лекций по теории словесности», с. 16). Басня, говорит Потебня, могла быть окончена гораздо раньше: человек, желающий отомстить врагу, наносит вред себе. Далее, по сути дела, начинается новая басня, когда Муха говорит: что если ее за легкий укол наказывают так сурово — смертью, то как же должен наказать себя человек? Басня, таким образом, содержит уже более одного мотива. Такая басня не может служить ответом на вопрос, ибо она заключает в себе разнообразные ответы.

3. Действующие лица и способ описания их действий в басне отличаются от изображения персонажей и их поведения в прочих жанрах.

Если живописать эти же события так, чтобы действующие лица привлекали внимание, сочувствие, неудовольствие, то такое изображение уже никак не может считаться басней, ибо внимание читателя будет беспрестанно задерживаться на подробностях и не получится быстрого ответа на поставленный вопрос — главного признака басни. Именно по этой причине басня, «чтобы не останавливаться долго на характеристике лиц, берет такие лица, которые одним своим названием достаточно определяются для слушателя, служат готовым понятием», т. е. животных: вместо хитрого человека — лисицу, вместо жадного — волка, вместо глупого и упрямого — осла и т. д. Басенных животных Потебня сравнивает с фигурами в шахматах с их определенным и строго регламентированным набором ходов. «Басня ради годности ее для употребления не должна останавливаться на характеристике действующих лиц, на подробном изображении действий, сцен» («Из записок по теории словесности», с. 24—26). Этим условиям полностью отвечают басни Эзопа и совершенно не соответ-

ствуют басни Лафонтена и его подражателей, к которым Потебня причисляет и Крылова. Потебня полностью солидаризируется с Лессингом, считавшим, что басни Лафонтена и его школы идут вразрез с древней традицией, являясь «приятной поэтической игрушкой», и не более того. В качестве примера «украшенной» басни Потебня приводит крыловскую басню «Осел и Соловей».

4. Четвертой особенностью басни Потебня считал конкретность или единичность действия. Потебня приводит пример Лессинга: обезьяны рождают по два детеныша. Одного мать любит и лелеет, а другого ненавидит. Первого она удушает своими объятиями, так что доживает до зрелого возраста только нелюбимый. Лессинг считал (и с этим соглашается Потебня), что, для того чтобы превратить этот естественно-исторический рассказ в басню, надо изобразить его как единичный случай, т. е. изложить его приблизительно так: одна обезьяна родила двух детенышей, одного из них любила и т. д.

Почему рассказ про обезьян вообще не может считаться басней? Потому, считает Потебня, что здесь нет никакого толчка мысли, чтобы перейти от обезьяны к чему-то другому, т. е. к людям и проблемам человеческого воспитания. В басне же только такой переход и нужен. Исходя из этих положений, Потебня считает мораль не относящейся к поэтической басне.

В своих рассуждениях Потебня опирается в основном на один тип — краткой прозаической басни, который особенно был распространен в древности. По отношению к такого рода басне его выводы в целом совершенно справедливы. Но история жанра басни не кончается Римом. Именно здесь мы имеем тот сравнительно редкий в искусстве случай, когда древнейший жанр дошел до нашего времени. Как же относится теория Потебни к новейшей басне?

Сам Потебня считал свою теорию универсальной, охватывающей всю историю жанра — от его истоков до середины XIX в. Но если мы попробуем с точки зрения этой теории рассмотреть басню новейшего времени, то очень скоро выяснится, что теория Потебни не учитывает многих сторон такой басни, а другие толкует с очень узких позиций. Почему, например, в басне должно быть не более одного мотива? Действительно, в древней басне это так. Но можно привести множество примеров из Лафонтена и Крылова, где это правило не соблюдается. Так обстоит дело и с многими другими «нормами». Само же утверждение, что басни этих великих баснописцев — это лишь «порча» басенного жанра, выглядит чрезвычайно странно и напоминает призыв «назад к Эзопу», раздавшийся в свое время со страниц «Благонамеренного».

Убедительной критике потебнианскую теорию басни подверг

Л. С. Выготский в своей книге «Психология искусства»[1]. Выготский в своей книге последовательно рассматривает приложимость основных положений Потебни к поэтической басне. Поэтому целесообразно подробно рассмотреть его аргументацию.

Разбирая утверждение Потебни, что действующие лица басни не должны вызывать «сочувствия», «неудовольствие» — вообще эмоциональное отношение, Л. Выготский возражает: «Когда Крылов рассказывает о двух голубках, при выборе своих героев он именно рассчитывает вызвать наше сочувствие к несчастьям голубков. А когда он рассказывает о несчастье вороны, он хочет вызвать нашу насмешку. Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной окраской, которой обладает каждый из них. Таким образом, если мы приглядимся к любой басне Лафонтена или Крылова, то мы везде сумеем обнаружить далеко не равнодушное отношение автора и читателя к героям и увидим, что, вызывая в нас другие, по существу, чувства, чем вызывают люди, эти герои все же все время вызывают сильную эффективную окраску нашего отношения к ним»[2]. И одна из главных причин, почему баснописцы в качестве персонажей берут животных, заключается именно в возможности «изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь эффективный момент в таком условном герое»[3].

Анализируя басню «Осел и Соловей», которую Потебня приводил как пример ненужных в басенном жанре прикрас, Л. Выготский замечает, что если бы эта басня действительно не имела никакой другой цели, кроме той, чтобы показать глупость Осла, то, конечно, описание соловьиного пения было бы совершенно излишним. Но Крылов «находит нужным подробнейшим образом дать картину соловьиного пения, заставляя нас, по выражению Жуковского, как бы мысленно присутствовать при этой сцене ⟨...⟩, заставляет нас в определенном эмоциональном тоне понять это сладкопевчество и сладкоголосие соловья. ⟨...⟩ Описание выдержано совершенно в духе сентиментальной пасторали, и все дано в приторно-нежной гамме, доводящей до чудовищного преувеличения томность и негу идиллической сцены. В самом деле, когда мы читаем, что под звуки соловьиного пения «прилегли стада», мы не можем не подивиться тому тонкому яду, который Крылов искусно вводит в описание этой томной свирели»[4]. Крылов имел в виду, конечно, нечто неизмеримо большее, чем показать невежество Осла, и именно этой мно-

[1] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1965; 2-е изд. М., 1968 (книга написана в 1925 г.).

[2] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 133.

[3] Там же. С. 134.

[4] Там же. С. 163—164.

жественности поэтических смыслов и служит великолепная развернутая картина, «незаконная» в басне, с точки зрения Потебни.

Подробно рассматривает Л. Выготский вопрос о морали, которую Потебня вообще выводит за пределы поэтической конструкции басни. Выготский показывает, что у новейших баснописцев мораль превращается в один из поэтических приемов. Она играет роль «литературной маски».

Те черты, которые Потебня считал несвоевременными, ненужными басне, нехарактерными для нее, входят в число основных признаков поэтической басни новейшего времени.

Утверждение Потебни о том, что басня живет тысячелетия, также относится, говорит Выготский, только к прозаической басне. Басня как поэтическое произведение подчинена обычным законам любого произведения искусства и может, как и всякое произведение, потерять литературную актуальность, умереть.

Это глубоко верное замечание настраивает всякого исследователя на то, что басня, как и любой жанр, может быть понята только в литературной системе эпохи. Рассматривая, например, басни Сумарокова и его школы или басни Ал. Измайлова, Масальского, «звериные драмы» Маздорфа и других баснописцев круга «Благонамеренного», мы увидим в них отголоски всех эстетических концепций, всех литературных боев времени. Таким образом, теория басни Потебни охватывает только простейшие формы древнейшей прозаической басни. К новейшей литературе, когда получает развитие поэтическая басня, эта теория неприменима. Она не может объяснить главнейшие черты басни, роднящие ее со всей остальной поэзией. Анализ басенного жанра обнажил — возможно, острее, чем другие разделы теории Потебни,— ее небрежение к эмоциональному содержанию художественного произведения. Он не видел принципиальной разницы в тех эмоционально-психических процессах, которые происходят как при восприятии художественного или научного текста, так и при создании этих текстов. Для него художественное обобщение отличалось от научного «лишь видовыми признаками». Творчество понималось Потебней как исключительно интеллектуальный процесс. Именно в этом прежде всего проявился рационализм его эстетической теории, восходящей и к антиэстетизму 60-х годов, и к позитивизму середины — конца XIX в.

9

Исходя из понимания языка как орудия мысли и категории внутренней формы, Потебня пришел к ряду важных теоретических следствий.

Прежде всего была поставлена проблема образности и связанные с ней проблемы поэтического языка, а также поэзии и прозы как соотносительных категорий — глубоко перспективная научная идея. В связи с этим решался и другой важнейший для литературоведения вопрос — о соотношении научного и художественного мышления.

Чрезвычайно актуален сейчас историзм Потебни — как его теоретические обоснования, так и проникнутые строгим историческим подходом его лингвистические исследования, работы, посвященные обряду, пословице, песне и мифу в целом.

Художественное произведение не оформляет уже известную идею, а формирует, строит ее — подобно слову, являющемуся органом, *образующим* мысль. Эта идея Потебни направлена против представлений, упрощающих процесс художественного творчества и сводящих его к иллюстрированию какой-либо заранее известной автору философской или общественно-социальной предпосылки.

Существенна для сегодняшней литературной науки и мысль Потебни о цели научного изучения, которое должно быть направлено на саму структуру поэтического образа.

Как представитель психологической школы, Потебня при рассмотрении слова и художественного произведения обращал сугубое внимание на психологию их восприятия, анализировал само переживание воспринимающего субъекта. Но его теория — как всякое крупное явление — не вмещалась в узкие рамки психологического направления.

Оценивая теорию Потебни, надобно все время помнить, что многие его идеи не были завершены разработкою, и это прежде всего касается намеченных им собственно литературоведческих анализов новейшей русской литературы — Пушкина, Гоголя, Толстого. Находим в его черновиках и наметки перспективных теоретических проблем. Подход к слову и произведению как к динамическому феномену позволил ему поставить проблему *повествования.* «Все виды словесного поэтического и прозаического изложения,— писал Потебня,— сводятся на одно повествование, ибо описание превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора мысли от предмета к предмету; а рассуждение есть повествование о последовательном ряде мыслей, приводящих к известному заключению. В речи описание, то есть изображение, черт, одновременно существующих в пространстве, возможно только потому и лишь настолько, насколько описание превращено в повествование, то есть в изображение последовательности восприятий» («Из записок по теории словесности», с. 5; уточнено по рукописи ЦГИА УССР, ф. 2045). Потеб-

ня был пионером изучения проблемы «точки зрения» в художественном произведении, столь активно разрабатываемой сейчас в советской и зарубежной науке. В этой связи можно припомнить его замечания о позиции наблюдателя («присутствие зрителя» в сербской и украинской народной поэзии, определенности точки зрения в описаниях «Илиады», «Войне и мире» Толстого, «несоблюдении единства и определенности точки зрения в «Тарасе Бульбе» Гоголя). К сожалению, заметки эти не были развернуты (см. «Из записок по теории словесности», с. 10—13, с. 289).

Что касается противоречивости его центральных идей, то не одно последующее возражение он предвосхитил сам, о чем свидетельствуют его отрывочные записи.

Так, давая в одном из фрагментов своих записок обычное для себя «интеллектуалистское» определение поэзии, он здесь же замечает: «Это неполное определение. Как первичное создание поэтического образа, так и использование им (вторичное создание) сопряжено с известным волнением ⟨...⟩. Это чувство отлично от того, которое сопровождает более спокойное отвлеченное мышление, хотя между тем и другим существуют средние ступени» (там же, с. 59). Автор «насквозь познавательной теории», где «обойдены эмоциональные элементы искусства»[1], недвусмысленно указывает на эмоциональную его сторону.

Потебня никогда не отмечал роль ритма стиха, композиции в создании эстетического эффекта, за что неоднократно подвергался критике. Но в материалах, вошедших в книгу «Из записок по теории словесности», находим такую заметку (о стихотворении Фета «Облаком волнистым»), предвосхищающую многие позднейшие высказывания о роли формы в конструировании художественного содержания: «Только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределимого ряда подобных положений и связанных с ним чувств. Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму. С каким изумлением и сомнением в здравомыслии автора и редактора встретили бы мы на особой странице журнала следующее: «Вот что-то пылит по дороге, и не разберешь, едет ли кто или идет. А теперь видно... Хорошо бы, если бы заехал такой-то!» («Из записок по теории словесности», с. 68).

Ставя в центр своей системы образность отдельного слова и на аналогии с ним строя теорию художественного произведения, Потебня при всем том в записках по теории словесности утверждал: «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и

[1] *Горнфельд А. Г.* Боевые отклики на мирные темы. Пг., 1924. С. 137.

постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно со способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безобразных» (там же, с. 104).

Потебня никогда не отрывался от почвы художественного текста, как не отходил от конкретных данных языка в своих самых отвлеченных философско-лингвистических рассуждениях. В этом смысле он гораздо ближе современной науке, чем его ученики. Отечественная филология в своих лучших образцах восприняла этот подход; его участие в построении научного знания будущих лет, несомненно, останется живым и действенным.

1974

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ: ДВА ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

> И если кто теряет нить моих мыслей, так это нерадивый читатель, а вовсе не я... Мой стиль и мой ум одинаково склонны к бродяжничеству. Лучше немного безумия, чем тьма глупости.
>
> *Мишель Монтень*

> Что я сделал? Нельзя отрицать: родил множество новых мыслей.
>
> *В. Розанов*

1

В последних числах декабря 1913 г. в известном литературно-артистическом кафе Бориса Пронина «Бродячая собака» студент-филолог Петербургского университета Виктор Шкловский прочел доклад «Место футуризма в истории языка».

«В час ночи,— вспоминал современник,— в самой «Собаке» только начинается филологически-лингвистическая (т. е. на самый что ни на есть скучнейший из возможных точек зрения обывателей сюжет!) лекция юного Виктора Шкловского «Воскрешение вещей»! Юный ученый-энтузиаст распинается по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, уже прорезанных радиолучом собственных его, как говорилось тогда, «инвенций»,— он даром мощного своего именно воскрешенного, живого языка заставляет слушать, не шелохнувшись, многочисленнейшую публику, наполовину состоящую чуть ли не из «фрачников и декольтированных дам»[1].

Для публики новостью были не филологические доклады — еще живо помнились стиховедческие лекции А. Белого с графиками и цифровыми выкладками. Но у символистов была демонстративная ученость, базирующаяся на предшествующей науке и растворенная в философии.

В. Шкловский на предшественников смотрел по-другому. Его отношения с университетской наукой осложняло принципиальное

[1] *Пяст Вл.* Встречи. Л., 1929. С. 250.

игнорирование им исторического и — особенно — генетического подхода, вне которых изучение литературы в то время представлялось немыслимым. В статьях автора «Теории прозы» обнаруживали много неточностей и ошибок, касающихся хронологии возникновения романа, соотношения его со сборником новелл, отношения романа ужасов к байроническому роману и т. п.[1]. Многие из замечаний были справедливы. Однако почти никем не было понято, что выведение литературных произведений из историко-генетических, общественных и психологических контекстов, сопоставление хронологически и территориально далеких литературных явлений пролагало пути к синхроническому и типологическому изучению литературы[2].

Дело усугублялось непочтительным отношением Шкловского к предшественникам, делавшим до него похожие наблюдения. Справедливо отмечалось, что о структуре новелл Боккаччо, типах сюжетосложения, композиционных приемах («кольцо», «антитеза»), технике английского романа и другом говорилось в старых русских и немецких работах Е. Андреевой, Арнольда, Шиссель фон Флешенберга, Э. Роде, В. Дибелиуса[3], что «на протяжении одной странички Шкловский легко уничтожает поэтику образа, но русский читатель лишь гораздо позже и не от Шкловского узнает о книге Теодора Мейера, исходящей из критики теории образности»[4]. Шкловский, замечал его критик, «по примеру Дидро, очевидно, сперва излагает, что думает по данному вопросу, а затем, может быть, перечитывает написанное об этом другими. Возможнее, впрочем, что последнего он не делает»[5].

В путанице, неточностях в фактах, датах его уличали уже на диспутах. В. Пяст вспоминает, как в «Бродячей собаке» после доклада Шкловского «Шилейко взял слово и, что называется, отчестил,

---

[1] См. рец. Р. Шор (Печать и революция. 1926. № 5).

[2] В отсутствии у Шкловского «элементарного чувства истории», в стремлении изучать литературную технику «вне времени и пространства» его обвинял даже Г. О. Винокур (см.: Рус. современник. 1924. № 3. С. 264) — один из пионеров признания соссюровской оппозиции синхронии — диахронии. С другой стороны, В. М. Жирмунский, наибольший «академист» из всех прикосновенных к формализму, широко использовал опоязовские исследовательские приемы. Ср. его позднейшую (1969) оценку своих ранних работ: «Я жертвовал полнотой и сложностью исторической реальности во имя большей ясности и последовательности анализа» *(Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 11).

[3] *Белецкий А. И.* Новейшие течения в русской науке о литературе//Народное просвещение. Курск, 1922. № 5/6. С. 43; Шор Р. Указ. соч.

[4] *Горнфельд А.* Письмо в редакцию//Печать и революция. 1925. № 2. С. 300.

[5] *Шор Р.* Указ. соч.

отдубасил, как палицей, молодого оратора, уличив его в полном невежестве,— и футуризм с ним вкупе»[1]. Похожее впечатление произвело другое выступление Шкловского на нашумевшем диспуте в Тенишевском училище 8 февраля 1914 г. на Б. М. Эйхенбаума, тогда еще вполне «академиста»: «Тут был и Роден, и Веселовский, и архитектор Лялевич, тут были слова и о вещах, и о костюмах, и о том, что слово умерло, что люди несчастны от того, что они ушли от искусства и т. д. Это была речь сумасшедшего»[2].

Обстановку одного из таких диспутов выразительно нарисовал сам участник: «Аудитория решила нас бить. Маяковский прошел сквозь толпу, как раскаленный утюг сквозь снег. Крученых шел, взвизгивая и отбиваясь галошами. 〈...〉 Я шел, упираясь прямо в головы руками налево и направо, был сильным — прошел»[3].

Эти шумные, почти скандальные диспуты создавали впечатление всеотрицающего, подобно футуризму, направления, нарождающегося спонтанно.

Но все было не так уж внезапно.

2

В области изобразительных искусств и музыки широкие штудии, связанные с формой, начались еще в середине XIX в. У их истоков стояли Г. Маре, К. Фидлер, А. Гильдебранд[4].

Г. Маре провозгласил самостоятельное изучение формы, отграниченное от религиозного, философского или вкусового рассмотрения[5]. По К. Фидлеру, художественные произведения нужно изучать как самостоятельную форму объектов. «Искусство может быть познано лишь на его собственных путях»[6]. Этим должна заниматься специальная дисциплина, с особой методологией, которая должна быть отграничена от эстетики — как науки, привлекающей категории этические, религиозные, политические.

Подобные взгляды развивал и тесно связанный с ними А. Гильдебранд в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893 г., рус. пер.— 1914). Искусство — это самостоятельная сфера

---

[1] *Пяст Вл.* Встречи. С. 278.

[2] Цит. по: *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 12. Ср. оценку некоторых примеров Шкловского как неточных в рец. Эйхенбаума на «Сборники по теории поэтического языка» (1916). (Там же. С. 326—327.)

[3] *Шкловский В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. III. С. 50.

[4] Впервые о них как предшественниках русского формализма говорилось в кн. Медведева-Бахтина: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

[5] Изложение его взглядов в статье: Hans von Marées. //*Fiedler K.* Schriften über Kunst. München, 1913. Bd. 1. S. 371—412.

[6] *Fiedler K.* Über die Beurteilung von Werken der bildenen Kunst. Berlin. S. 24 (б/г).

человеческой деятельности, осуществляющая собственное построение мира. Оно «не заимствует где-либо своей поэзии», не иллюстрирует готовое. Именно поэтому А. Гильдебранд выступает противником современных ему «исторических» (по его терминологии) методов исследования искусства, при использовании которых, по его мнению, теряется масштаб для оценки искусства. В центр внимания в них ставится несущественное, тогда как «художественное существенное содержание, которое независимо от всякой смены времен следует своим внутренним законам, игнорируется»[1].

Как и Фидлер, Гильдебранд анализирует формы видения. У него это вылилось в теорию различения между формой бытия и формой воздействия произведения искусства. «Одинокая башня производит впечатление стройной, но она же становится сразу приземистой, если мы сбоку приставим тонкую фабричную трубу ⟨...⟩. Как форма воздействия, она приобретает акцент, который ей самостоятельно не присущ»[2].

Произведение искусства — вещь, созданная для воспринимания. Поэтому все действительно существующие формы превращаются в нем в относительные ценности. Совершенно различные формы бытия могут привести к представлению об одной и той же форме.

Эти рассуждения Гильдебранда оказались очень близкими к тем выводам, к которым вскоре пришла формальная поэтика.

Элементы произведения искусства, его составные части (фигуры, карнизы, колонны, капители, слова, фразы, «приемы») должны быть изучены лишь функционально. Мертвый каталог их не дает истинного представления о целом как специфическом образовании. Реальный документ, введенный в прозаическое произведение, выполняет в нем уже иную функцию. Одна и та же по типу конструкция может иметь совершенно различное значение в разных произведениях (как башня в примере Гильдебранда) в зависимости от сочетания с другими элементами. «Тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов»[3].

Выдвинув понятие архитектонического построения, Гильдебранд[4] предвосхитил подход к произведению искусства как к замкну-

---

[1] *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. С. 67. Гильдебранд упоминается в статье Шкловского 1919 г. «Пространство в живописи и супрематисты».

[2] Там же. С. 20.

[3] *Жирмунский В.* Задачи поэтики (1921)//Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 35.

[4] *Гильдебранд А. С. 4.*

тому конструктивному целому. При анализе такого целого устанавливается не отношение какой-то части, какого-то реального элемента произведения к внехудожественному ряду, а прежде всего определяется его место в поэтической системе. Только так выясняется его истинное, а не произвольно в него вложенное значение. Выйти за пределы художественной конструкции, т. е. говорить о социальном, общественном смысле данного литературного произведения, можно только после исчерпывающего имманентного ее описания.

На автономии развития форм строил свою типологию художественных отношений один из крупнейших теоретиков искусства рубежа веков Г. Вельфлин.

С этими штудиями был тесно связан О. Вальцель, в частности перенесший на литературу вельфлиновское противопоставление стилей Ренессанса и барокко. Схождения с русской формальной школой в его работах многообразны.

В книге «Проблема формы в поэзии» (1919) О. Вальцель высказывает важную мысль о чисто формальном, независимом от смыслового, завершении художественного произведения[1] (близкая мысль позже развивалась Шкловским[2]), говорит о необходимости рассматривать не обособленные формальные элементы, а значение их в художественном целом; делает чрезвычайно ценное указание, что надо «исключить самое противопоставление сознательного и бессознательного в процессе художественного творчества. ⟨...⟩ дело идет об особенностях формы, проявляющихся в уже законченном произведении искусства. Наблюдения наши в этой области были бы неминуемо затруднены, если бы предварительно пришлось решать неразрешимый вопрос — были ли отдельные формальные особенности намеренно выбраны художником, или же они непосредственно и бессознательно вытекали из его природных способностей и индивидуального дарования»[3].

Общеискусствоведческие штудии оказали влияние и на последующие исследования, непосредственно связанные с проблемой художественной прозы — наррации, сказа — на работы В. Дибелиуса,

---

[1] *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 33.

[2] Ср.: «В искусстве определенный смысловой поступок может быть часто заменен своим композиционным суррогатом ⟨...⟩, так, например, появление или исчезновение цезуры может в конечной строке заменить в лирическом стихотворении смысловое разрешение» (*Шкловский В.* Гамбургский счет. Л., 1928. С. 166). Ср.: «У Фета концевая строфа разрешает всю композицию вещи, может быть, тем, что в ней в тот же размер вложена иная ритмико-синтаксическая фигура» (ГС, С. 257). «ГС — *Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе. М., 1990; ОТП — *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929).

[3] *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. С. 37.

К. Фридеманн. Особое место надобно отвести Б. Христиансену с его «философией искусства» (рус. пер. 1911 г.), оказавшей непосредственное воздействие на такие центральные понятия формальной школы, как материал — форма, поэзия — проза[1] и, конечно, доминанта — одна из плодотворнейших категорий теоретической поэтики XX в.[2]. Все эти работы были хорошо известны опоязовцам. Но, как популярно объяснял один из активнейших противников формалистов, «русский литературоведческий формализм по сравнению с западноевропейскими формалистскими теориями имел особую резкость, был доведен до последних выводов. ⟨...⟩ Это объясняется тем, что классовые противоречия в России были особенно резко выражены»[3]. Насчет классовых противоречий специалисту по ним виднее, но в одном он безусловно прав: русский формализм был единственной школою, пошедшей в своих выводах до конца (и тем самым создавшей целостную систему категорий).

В отечестве у формалистов тоже были предшественники — еще более авторитетные.

3

Об автономности литературных форм, их эволюции первым в России в широком теоретическом плане заговорил А. Н. Веселовский.

Отношение к изучению литературы в XIX в. он характеризовал (в 1893 г.) так: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как res nullius, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей»[4]. XIX век — время распространения исторических, социологических и психологических методов. Определяя один из них, Б. М. Энгельгардт писал: «Достаточно

---

[1] См.: *Эйхенбаум Б.* Поэзия и проза//Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. С. 477 (публ. Ю. Лотмана).

[2] О соотношении категорий Христиансена и некоторых положений Шкловского см.: Lachmann R. Die Verfremdung und das «neue Sehen» bei Viktor Šklovskij.— Poetica. München, 1970. Bd. 3. H. 1—2. S. 235—237. О вариациях категории доминанты см. в ст. «Антиномии Льва Толстого» в наст. изд. Ср. также: *Eimermacher K.* Zur Entstehungsgeschichte einer deskriptiven Semiotic in der Sowjetunion.//Semiotica Sovetica. 1. Sowjetische Arbeiten der Moskaüer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden den Zeichen-Systemen (1962—1973). Aachen, 1986. S. 16.

[3] *Виноградов И.* Борьба за стиль. Л., 1937. С. 435.

[4] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 53. Ср. у Р. Якобсона в «Новейшей русской поэзии» (1921): «Историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия» (*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 275). Сочувственно цитировано Эйхенбаумом в «Теории формального метода» (Эйхенбаум Б. О литературе. С. 380).

подойти с психологическим методом к любому художественному произведению, как оно внезапно исчезает, словно проваливается куда-то, а взамен его перед исследователем оказывается сознание поэта, как поток разновидных психических процессов»[1]. Сходно характеризовал психологическую школу современный литературный критик: «Психологической критике нет дела до самого произведения писателя, она его не разбирает. Ей важен тот *внутренний процесс,* который вызвало у автора его детище; она себе ставит целью *психику* автора, его идеи и настроения»[2] (Выделено автором.— *А. Ч.*).

Развитие поэтических форм Веселовский ставил в зависимость от общественных, культурных и других факторов эстетического порядка, подчеркивая соответствие «между данной литературной формой и спросом общественных идеалов»[3]. Но выбор или появление в определенную эпоху той или иной формы не целиком обусловлен содержанием поэтического произведения. А. Веселовский выдвигает важные для поэтики положения «отделения содержания от стиля»[4] и об известной автономии поэтического стиля, о собственном развитии формы. «Выбор того или другого стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назовем поэзией или прозой 〈...〉. Но ведь содержание менялось и меняется: многое перестало быть поэтичным, что прежде вызывало восторг или признание, другое водворилось на старое место, и прежние боги в изгнании. А требование формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаически-деловым, осталось то же»[5]. Если бы форма целиком зависела от содержания, то тогда бы «истории поэтического языка и стиля как самостоятельной научной дисциплины и вовсе не существовало — она целиком бы растворилась в исторической лингвистике, с одной стороны, и истории содержания, с другой»[6].

Для А. А. Потебни главная реальность бытия художественного произведения — в сфере воспринимающего сознания. Однако, несмотря на эту психологическую установку, он пытался — в отличие от своих учеников — постичь закономерности соотношений структурных элементов слова и текста как самостоятельных феноменов.

Грандиозные постройки Потебни и Веселовского не были завер-

---

[1] *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 19.

[2] *Новополин Гр.* Жизнь в литературе//Саратовский дневник. 1897. 25 января. № 20.

[3] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 67.

[4] Там же. С. 349. Ср.: «Я буду строго отделять вопросы формы от вопросов содержания» (Там же. С. 398).

[5] Там же. С. 347—348.

[6] Там же. С. 448.

шены. Потебня за пределами харьковской школы не пользовался никаким влиянием. Веселовский числился по ведомству то компаративистики, то культурно-исторической школы, равно непопулярных вместе со всей академической наукою.

Как и в естествознании, назревал кризис «классической» науки. Рождался новый тон, иной язык описания искусства. Формалисты именовали его производственным[1]. «Важно то, что мы подошли к искусству производственно. Сказали о нем самом. Рассмотрели его не как отображение. Нашли специфические черты рода. Начали устанавливать основные тенденции формы. Поняли, что в большом плане существует реальность однородных законов, оформляющих произведения»[2]. Позже это назовут системностью. Господству философско-эстетической и социологической эссеистики формалисты противопоставили пафос «строгого» описания, установления закономерностей.

Нужен был человек, который этот новый язык и новое отношение к самому типу филологической медитации обеспечил бы своим поведением, темпераментом, личностью. Таким человеком стал Виктор Шкловский.

4

Из своего первого доклада автор сделал и выпустил в феврале следующего года брошюру[3], которая и стала началом самого известного и шумного направления в истории отечественной филологии.

Начало, в сущности, было скромное. В 1939 г. Шкловский писал: «Двадцать пять лет назад, в 1914 году, я издал в Ленинграде маленькую 16-страничную брошюрку. 〈...〉 Это была брошюрка студента-филолога — футуриста. В ней был задирчивый тон, академические цитаты»[4]. Цитат — явных и скрытых — в ней действительно много, и поэтому хорошо прослеживаются истоки мыслей автора — гораздо отчетливее, чем в более поздних его вещах.

От Потебни (интерес к нему был у футуристов общим) идет очень увлекающая автора идея об изначальной образности слова и постепенной ее утере (забвении внутренней формы) с удаленьем языка от своих праформ; к нему же восходит и мысль о фольклор-

---

[1] Эта фразеология восходит к позитивизму и литературе шестидесятников, где «все обычнее становилось отнесение слова «работа» и к процессу поэтического создания 〈...〉. Физическая и умственная деятельность сознательно сближались и сопоставлялись» (*Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX века. М.; Л., 1976. С. 397—398).

[2] *Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926. С. 65.

[3] *Шкловский Виктор.* Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 16.

[4] *Шкловский В.* Двадцать пять лет//Лит. газ. 1939. 10 февр.

ном эпитете, подновляющем «умершую образность». К Веселовскому автор прямо отсылает, говоря об истории эпитета (большинство примеров эпитетов — тоже из Веселовского). От Веселовского — и утверждения о «полупонятности», архаичности языка поэзии.

С Потебней критика сближала формализм в целом, начиная с первых рецензий на опоязовские сборники. «Все участники нового сборника в известном смысле ученики Потебни,— писал Д. Философов.— Они его знают назубок. Питаются мыслями покойного ученого, но не застывают на них»[1]. О том, что теория Потебни — база и основа понимания природы слова и произведения у формалистов, вначале не раз говорили сами потебнианцы. «Существенных принципиальных разногласий между Потебней и Опоязом нет,— утверждал И. Плотников. ⟨...⟩ Отмежевание Опояза от Потебни, являясь в значительной степени плодом недоразумения ⟨...⟩, делает его лингвистически необоснованным»[2]. Однако уже И. Айзеншток подчеркивал разницу между основными положениями потебнианской поэтики и формалистами, видя ее прежде всего в понимании образности[3]. Кто был прав?

У Потебни прежде всего было заимствовано положение о том, что поэзия — это явление языка. С этим естественно связывалась потебнианская же идея об изначальной образности слова и постепенной ее утрате — с удалением языка от своих праформ (забвение внутренней формы) — и превращении некогда образного слова в простой знак.

Но здесь уже начинались расхожденья. Для Потебни потеря образности — нормальное явление в развитии языка: «Все значения в языке по происхождению образны, каждое может с течением времени стать безо́бразным. Оба состояния слова — образность и безо́бразность — равно естественны[4]. По его мнению, «образность языка в общем не уменьшается. Она исчезает только в отдельных словах и частях слов, но не в языке»[5]. Для Шкловского же этот процесс имеет ценностный характер, окрашенный футуристическими прогнозами: он означает гибель старого искусства и предвещает появление нового, основанного на ином отношении к слову.

В статье Шкловского «Искусство как прием» находим высказывание о Потебне, звучащее несколько неожиданно по отношению если не к пионеру, то к узаконителю оппозиции «поэзия — про-

---

[1] *Философов Д.* Магия слова//Речь. 1916. 26 сент. № 265.

[2] *Плотников И.* «Общество изучения поэтического языка» и Потебня//Педагогическая мысль. Пг., 1923. № 1. С. 40. См. также: *Ветухов А.* Потебнианство//Родной язык в школе. 1919—1922. Кн.1(2).

[3] *Айзеншток И.* Потебня і ми// Життя й революція. 1926. № 12. С. 31.

[4] *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 201.

[5] Там же. С. 103.

за»: «Потебня не различал язык поэзии от языка прозы» (ГС, с. 60)[1]. Дело объясняется как раз различием взглядов на эти феномены. Для Потебни образность была явлениями одного порядка в любом типе речи — бытовом разговоре, пословице, басне, лирическом стихотворении. Для Шкловского с самого начала поэтический образ при всем внешнем сходстве с образом прозаической (практической) речи — явление другого порядка, существующее для усиления ощущения *переживания* вещи, создание «виденья», а не «узнаванья». Точно так же в план ощутимости было переведено известное положение Веселовского об архаичности языка поэзии, распространено это «переживание» было и на другие явления поэтической речи — ритм, звук, наличие которых Потебня не числил в числе ее определяющих факторов. Для Потебни поэтичность — качество языка в целом, для формалистов — существует особый поэтический язык, отличающийся от практического своей «удивительностью», «самоценностью», выводящей слово из автоматизма восприятия.

В обозначении оппозиции «практический — поэтический язык» и попытке установления дефиниций второго значительна роль Л. П. Якубинского — на него ссылается Шкловский при первых употреблениях этого термина и еще до них — в газетном варианте статьи «Потебня»[2]. По Якубинскому, поэтический язык («речь поэтов») «представляет из себя совершенно особую языковую систему, подразумевающую особое языкознание; отличительной чертой этой системы является то, что языковые представления выступают в ней не только в чисто практической роли (как средство сообщать мысли и чувства), но играют также *самостоятельную* роль, приобретают известное *самоценное* значение»[3].

Однако в начале 20-х годов внутри самого Опояза противопоставление практического и поэтического языков было осложнено существенными поправками и дополненьями — Р. Якобсоном («О чешском стихе», 1923) были устрожены положения Якубинского о разнице в фонетике этих языков, сам Якубинский («О диа-

---

[1] Различение поэзии и прозы как двух особых явлений языка восходит еще к В. Гумбольдту. См.: *Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 183—195 (раздел «Характер языков. Поэзия и проза»).

[2] О принадлежности ему термина «практическая речь» Якубинский писал в рецензии на кн. В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений« (1922). См.: *Якубинский Л. П.* Избр. работы. М., 1986. С. 197. Слово «практический», впрочем, встречается у Потебни — как раз при определении прозаической речи в ее отличиях от поэтической. См.: *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. С. 102.

[3] *Якубинский Л.* /Рец./ В. Чернышев. Правильность и чистота русской речи. Пг., 1915. // Современный мир. 1916. № 5/6. С. 121—122. (Не вошло в список сочинений Якубинского в указ. сб. «Избр. работы».)

логической речи», 1923) внес важное уточнение о функциональной дифференциации общего языка (ранее рассматривавшейся — в своей противопоставленности поэтическому — как нечто единое). Эта мысль близка к чрезвычайно плодотворным и до сих пор мало использованным положениям теории речевых жанров М. Бахтина. Начиная с ранних работ, подвергал критике общеопоязовское противопоставление поэтического и практического языков Ю. Н. Тынянов («О композиции «Евгения Онегина», 1922). Несколько позже в работах В. Виноградова было показано, что «чистого» поэтического языка в истории литературы не существует, что понятие поэтичности речи исторически подвижно, коммуникативное и «художественное» находится в сложном соотношении в каждую эпоху, «поэтическим» может оказаться любой факт языка в зависимости от установки данной художественной конструкции.

Но у самого Шкловского оппозиция «поэтический — практический язык» осталась одною из главных идей. Именно так, например, воспринимал его книгу в 1934 г. Я. Мукаржовский: «Теория прозы» — боевой вызов, адресованный тем, кто не делает различия между поэтическим языком и высказыванием, подчиненным сообщению»[1].

На базе категории поэтического языка были сформулированы главные положения теории Шкловского. Первой из них была идея «остранения»[2], обоснованная в статье «Искусство как прием» (1917).

Остранение связывается с затрудненностью и «торможением», этот второй признак поэзии — в сущности, конкретизация и продолжение первого (что часто не замечается). Категория затрудненной формы также была сформулирована на материале поэтического языка. Сюда относятся, в частности, все повторы, стечение одинаковых слов, синонимы и т. п. (житье-бытье, горе-печаль), а также произвольные слова, выполняющие функцию педалирования: плюшки-млюшки, пикники-микники (ОТП, с. 35) — рифмование пары, где второй член «является лексической пустышкой», лишенным лексического значения звуковым повтором»[3].

Как справедливо заметил один из первых серьезных критиков формального метода, путь поэтического изложения не всегда

---

[1] Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975. С. 28.

[2] Остранить — сделать странным, необычным, в привычном показать дотоле не замечаемое. Орфографически правильно было бы «остраннение». Грамматическая ошибка создателя термина вошла в научный обиход.

[3] Plähn Jurgen. Хуйня-муйня и тому подобное. Russian Linguistics. 1987. № 11. P. 38. См. в этой статье анализ таких примеров, как карлы-марлы, нация-мация, фуфайки-муфайки и т. п.

затрудненный и более длительный, но он всегда «не прямой и непосредственный, а косвенный и опосредованный»[1].

Закон торможения Шкловский полагал надысторичным и вечным — в этом один из главных пунктов его полемики с Веселовским, который истоки параллелизма и других фольклорных приемов искал в воспоминаниях матриархата, первобытном тотемизме.

Оба эти явления — остранение и торможение — Шкловский считал универсальными законами искусства и распространил на другие уровни художественных систем. На сюжетном уровне ощутимость создается путем ступенчатого построения (повтор, тавтология, психологический параллелизм, эпические повторения). В новелле необходимо противодействие, несовпадение. «Это роднит «мотив» с тропом и каламбуром» (ОТП, с. 69).

Так была высказана идея «связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» — идея изоморфизма уровней художественной системы, оказавшаяся впоследствии столь плодотворной для поэтики и семиотики.

В ранних работах Шкловского исключалась всякая содержательная, аксиологическая телеология, цель искусства для него заключена в композиционно-формальных моментах, но благодаря такой постановке проблемы стало возможным отвлеченное от более высоких уровней «формальное» изучение всего литературного процесса.

Если на идею Шкловского об автономности литературного ряда влияние А. Веселовского несомненно, то в сложном отношении с основателем исторической поэтики находился он при решении одного из центральных ее вопросов — проблемы «личного почина», того нового, что вносит большой художник в общий «язык» искусства своего времени. С одной стороны, он считал, что Веселовский недооценивает «никогда тех самостоятельных волевых изменений и обращений, которые самостоятельно делает писатель» (ОТП, с. 52)[2]. С другой, он, как Веселовский, мог бы спросить: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых?»[3] Индивидуального, нового не так уж много. «Образы — «ничьи», «Божьи»,— писал Шкловский в статье

---

[1] *Аскольдов С.* Форма и содержание в искусстве слова//Литературная мысль. III. Л., 1925. С. 324.

[2] Ср.: «Произвол поэтического вымысла более, чем обыкновенно кажется, ограничен формами, выработанными предшествующим развитием, если и не совсем в той мере, в какой речь образованного человека XIX века заколдована в пределах словаря, над составлением которого не он трудился» (*Веселовский А.* Неизданная глава из «Исторической поэтики»//Рус. лит. 1959. № 3. С. 119).

[3] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 51.

«Искусство как прием».— ⟨...⟩ Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их» (ОТП, с. 8—9).

Проблема «нового» в искусстве была поставлена еще во второй теоретической статье Шкловского (1915), и уже здесь было высказано одно из центральных положений формальной школы в области проблемы литературной эволюции. Пока это формулировалось так: искусство пополняется за счет того, что в предыдущий период считалось неискусством[1]. В дальнейшем это положение было расширено: в новую литературную эпоху искусством становится не только «быт», но в «высокое» искусство подымается искусство «низкое», дотоле неавторитетное, то, что находилось на его периферии, происходит «канонизация младшей линии», провинция идет в «поход для завоевания изжившего себя центра». Но побежденная старшая линия не исчезает, она только «уходит вниз гулять под паром» и в новую эпоху снова оказывается на гребне литературы. «Новое» берется из прежнего арсенала. Понятие перемены места старшей и младшей линии становится одним из главных и в инструментарии Шкловского — не только литературного, но и художественного критика. («Кустодиев ищет ныне краски и формы, канонизируя, то есть вводя в «высокое искусство», пухлую форму и сладкую красочность осмеянного, освистанного, но еще не понятого русского купеческо-мещанского «орнамента»[2].)

5

Уже в изложении первоначального комплекса идей (связанных с поэтическим языком) выявилась главная особенность мышления Шкловского — освободить высказываемую мысль от второстепенных признаков, дополнительных (часто и противоречащих) оттенков, оговорок, колеблющих ее прямолинейное разрешающее движение.

Так было с идеей зауми: провозглашено было не только то, что заумный язык реально фрагментарно существует, но дебатировался вопрос: «Будут ли когда-нибудь писаться на «заумном языке» истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми, видом литературы?» (ГС, с. 58).

Б. М. Энгельгардт, один из наиболее серьезных истолкователей формального метода, убедительно показал значение для науки такого заострения проблемы: «Наука имеет полное право воспользоваться

[1] *Шкловский В.* Предпосылки футуризма//Голос жизни. СПб., 1915. № 18.

[2] *Шкловский В.* Свободная выставка в Дворце искусств//Жизнь искусства. 1919. 29—30 мая. № 149/150.

понятием заумного языка в качестве рабочей гипотезы, раз она надеется с его помощью ввести в сферу систематического познания целый ряд новых фактов, не поддающихся изучению с иных точек зрения. Насколько основательны эти надежды, показывают успехи, достигнутые за последние годы русской формальной школой в сферах изучения формальных элементов поэзии. ⟨...⟩ Из декларативного пугала, при помощи которого футуристы пытались поразить воображение обывателя, он становится принципом самоограничения исследователя при эстетическом анализе литературных явлений»[1].

Далеко не всеобщ и провозглашенный Шкловским принцип остранения. Как отмечает А. Ханзен-Лёве, он «может относиться к тому еще не устоявшемуся типу искусства, который как раз являет собою русское авангардное искусство, но отнюдь не распространяется на все остальные периоды истории искусства — даже не на все направления русского авангарда и не на всех его представителей»[2].

Крайности формулировок в движении науки сгладились, отчетливость постановки проблемы осталась.

После первого «набега» в филологию, еще не вполне самостоятельного и имеющего базой академическую науку и футуристические манифесты, Шкловский обратился к пресловутой проблеме «содержания и формы».

Поступлено здесь было так же — постановка вопроса оказалась столь же бескомпромиссной и резкой. Но уже более самостоятельной. В интерпретации Шкловского она явилась как противопоставление материала и приема. Материал — это то, что существует вне художественного построения (мотивы, фабула, быт), что можно изложить «своими словами». Форма же — «закон построения предмета», т. е. реальный вид материала в произведении, его конструкция.

Традиционное литературоведение, издавна провозглашавшее единство формы и содержания, образцов анализа этого единства не предлагало. Исследовалось главным образом содержание — общественное, социальное, психологическое. Форма изучалась редко — и тоже отдельно.

Шкловский провозгласил: прием предполагает тот или иной материал, т. е. материал не существует вне приема. Роль приема была абсолютизирована (в чистом виде в истории литературы такие явления не более как частный случай); материал тоже не безразличен — он столь же конструктивен в произведении, как и при-

---

[1] *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. М., 1927. С. 68.

[2] *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 21.

ем[1]. Но важно было рассмотрение материала и приема только в паре, несуществование одного без другого, их взаимовлияние.

Методологическая перспективность «формального» подхода хорошо видна на анализе сюжета. Раньше он понимался как «содержание»; Шкловский, исходя из диады материала и приема, разложил это «содержание» на сюжет и фабулу, представив как соотношение событийного ряда с его композицией. Является понимание «формальности» всего содержательного.

Все создавшие обширную литературу теоретические споры 1920-х годов прошли под знаком предложенных Шкловским дефиниций, спровоцировавших статьи (книги)-ответы В. М. Жирмунского, Б. М. Энгельгардта, Бахтина — Медведева, Л. С. Выготского, Б. В. Томашевского, фундаментальные для теоретической поэтики.

Для истории литературы столь же плодотворными оказались идеи о формах и причинах литературного развития. Всегда считалось или молчаливо подразумевалось, что каждый последующий большой писатель — в какой-то мере наследник предыдущего. Шкловский заявил, что «Некрасов явно не идет от пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого» (ГС, с. 120). Прямого наследования нет, оно направлено «не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» (ГС, с. 121).

Сторонникам прежней точки зрения, жившей если не на положении аксиомы, то постулата, пришлось ее доказывать; всплыли вопросы: что новая эпоха наследует? от чего отталкивается? что преобразует? рождает ли абсолютно новое качество? В работах соратников были впервые поставлены проблемы литературной эволюции.

Позиция безоглядной бескомпромиссности и готовности идти до конца, плодотворная для науки, очень удобна для критики и некомфортабельна для занимающего такую позицию. «Количество статей, которые я написал, может сравниться только с количеством статей, в которых меня ругали ⟨...⟩,— заметил Шкловский в одном из своих последних печатных выступлений.— Булыжники были увесистые. Шли мы сквозь свист и хохот»[2].

6

В истории литературы Шкловского всегда остро интересовало превращение факта быта в литературный факт.

---

[1] О материале как «элементе, участвующем в конструкции», уже в 1926 г. писал Б. Эйхенбаум. См.: Указ. соч. С. 408.

[2] *Шкловский В.* Перечитывая свою старую книгу...//Вопр. лит. 1983. № 11. С. 139.

Собственную жизнь он рано начал рассматривать как литературный материал, а себя — как героя произведения с продолжениями. Только что случившееся сразу становится объектом описания. Книга «Революция и фронт» была закончена в августе 1919 г., «Эпилог» — в феврале 1922-го, «Zoo, или Письма не о любви» (1923) завершается письмом во ВЦИК, вариант которого только что выполнил свою функцию реального прошения. Все это — не мемуары; это такая проза, где автор отчетливо видит себя извне и где его внимание равно распределено между самим собою и окружающим, частью которого он себя ощущает. По словам современника, «Эпилог» написан в «стиле, близком к стилю библейских сказаний»[1]. Критически настроенный рецензент «Сентиментального путешествия» писал об его авторе, что он участвует в исторических событиях лишь для обогащения своей литературной биографии[2]. Авторская позиция была непривычной. И. Василевский Не-Буква считал, что везде, где ни рисует «самого себя» Шкловский, «он оказывается изумителен. ⟨...⟩ Но чем ярче его дарование, тем отчетливее выделяется та бестактность, развязность, дешевое хвастовство и необычайное самодовольство»[3]. Главным героем книги «Удачи и поражения Максима Горького», отмечал другой современник (заметка под псевдонимом «С»), является Виктор Шкловский[4]. Как особую литературную позицию этот авторский угол зрения оценивал в конце 20-х годов В. А. Каверин: «Ни о чем другом он говорить не может — когда он говорит о Хлебникове, Якобсоне, Грине, Маяковском — он говорит о себе. Вещи, попадающие к Шкловскому (кружки от стаканов на столе, обезьянник Дома искусств), и люди — усложнены, призваны служить вещами литературными»[5].

Портрет пишущего о литературе всегда можно нарисовать по его отношению к этой литературе: олимпийскому, пристрастно-внимательному, дистанционному, контактному, сверху вниз, снизу вверх. Шкловский всякий литературный материал прошлого всегда ощущал как близкий, современный, любую тему о сюжете или стихе как имеющую отношение к сиюминутной литературной борьбе и участвующую в ней.

Мосты между современностью и историей он перебрасывал легко. Может быть, на это влияли и сами условия, в которых Шкловским изучалась литература и сочинялась теория.

Из первого десятилетия работы самым благополучным было

---

[1] *Боженко К. Н.* /рец./ В. Шкловский. Эпилог//Ирида. ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. № 125.

[2] Современные записки. Париж, 1923. Кн. XVII. С. 411.

[3] *Полтавский Ил.* Нога во рту//Веч. Москва. 1926. 10 мая. № 105.

[4] Красная газета (веч. вып.). 1926. 23 окт.

[5] Архив В. А. Каверина.

начало, когда писалось «Воскрешение слова» студентом-первокурсником, не имеющим почти никакого заработка.

Осенью 1914 г. Шкловский ушел добровольцем на фронт, служил шофером, «был в искровой роте, в прожекторной команде, в гараже штаба»[1]. Вернувшись в Петроград в 1915 г., проходил службу «в школе броневых офицеров-инструкторов в чине старшего унтер-офицера»[2] и готовил первый выпуск из серии «Сборников по теории поэтического языка». Сборник был разрешен военной цензурой 24 августа 1916 г. В декабре этого же года Шкловский, продолжая служить в авиационной роте, издал второй «Сборник»[3]. В этих сборниках были напечатаны собравшие более всего полемических и ругательных отзывов статьи Шкловского: «О поэзии и заумном языке», «Искусство как прием».

30 декабря 1916 г. в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» вышла его статья «Потебня» (потом она была включена в 3-й выпуск «Сборников по теории поэтического языка»). В «Воскрешении слова» великий лингвист лишь уважительно цитировался. Теперь молодой автор ревизует главное в его поэтике — теорию образности[4], доказывая, что образ — лишь одно из средств поэтичности и что возможна безóбразная поэзия, какая и существует в «ощутимом» поэтическом языке.

С весны 1917 г. Шкловский — член комитета петроградского Запасного броневого дивизиона. Был последовательным оборонцем. В качестве помощника комиссара Временного правительства был направлен на Юго-Западный фронт и там тяжело ранен[5]. Этот эпизод в недавно найденном приказе по 8-й армии излагался так: «Виктор Борисович Шкловский ⟨...⟩ 3 июля сего 1917 года будучи в 638-м пехотном Ольгинском полку 16-го армейского корпуса и узнав, что полку дана трудная задача и полк колеблется, решил лично принять участие в бою под дер. Лодзяны у реки Ломницы. Сидя в окопах, он под сильным орудийным и пулеметным огнем противника подбадривал полк. Когда настало время атаковать противника, он первый выпрыгнул из окопов и увлек за собою полк. Идя все время впереди полка, он прошел 4 ряда проволочных заграждений, 2 ряда окопов и переправился через реку под действительным ружейным, пулеметным и орудийным огнем, ведя все время за собой полк и все время подбадривая его примерами и словами. Будучи

[1] Curriculum vitae, представленное в Российский институт истории искусств 15 октября 1920 г. (ЛГАЛИ. Ф. 3289. Оп. 1. Ед. хр. 89).

[2] *Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 116.

[3] См.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 504, коммент.

[4] Подробнее см. в ст. «Теория словесности А. А. Потебни» в наст. изд.

[5] Автобиография, 1952 г. (Архив СП).

ранен у последнего проволочного заграждения в живот навылет и видя, что полк дрогнул и хочет отступать, он, Шкловский, раненый встал и отдал приказ окапываться»[1].

За эту атаку Шкловский был представлен к Георгиевскому кресту 4-й степени. Награду он получил уже в госпитале из рук Л. Г. Корнилова.

Конец войны провел в Персии — помощником комиссара Временного правительства; в январе 1918 г. вернулся в Петроград и начал работать над статьей «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». Еще глубже погружается в политику. Устанавливает связи с правыми эсерами: входит в состав Военной комиссии при их ЦК — в подготавливаемом антибольшевистском перевороте он должен был командовать броневыми частями (ГС, с. 504). После раскрытия правоэсеровского заговора нелегально уехал в Саратов. Там некоторое время скрывался в сумасшедшем доме. Шкловский рассказывал нам: «Врач предупредил: «Только ничего не изображайте. Симуляция сумасшествия всегда видна. А когда человек старается выглядеть комильфо — вот тогда это настоящий сумасшедший». Я жил нормально. Писал». Из Саратова пришлось перебраться в близлежащий Аткарск. «Я получил место агента по использованию военного имущества ⟨...⟩. Это — старые сапоги, штаны, старое железо и вообще разный хлам ⟨...⟩. Писал книгу «Сюжет как явление стиля». Книги, нужные для цитат, привез, расшив их на листы, отдельными клочками. Писать пришлось на подоконнике»[2]. Опасаясь ареста, уехал в Москву. Жил тоже нелегально. Однако прочел доклад «Сюжет в стихе» в Московском лингвистическом кружке[3].

Уехал на Украину. В Киеве служил в броневых гетманских войсках, участвовал в неудавшейся попытке свержения гетмана, предпринятой эсерами и «Союзом возрождения России». В Киеве же в ноябре 1918 г. он написал и напечатал в сборнике «Гермес» теоретическую статью о проблеме стихотворной речи[4]. В числе прочего в ней говорилось: «Кто вам сказал, что мы забыли о

---

[1] *Орловский Г.* Георгиевский крест Виктора Шкловского//Моск. новости. 1987. 14 июня. № 24. С. 8.

[2] *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М.; Берлин, 1923. С. 212—213.

[3] Там же. С. 216. В заметке Г. Винокура о Московском лингвистическом кружке сообщается еще о двух докладах Шкловского, прочитанных «в академическом 1918—1919 г.»: «История романа» и «Сюжетосложение в кинематографическом искусстве»//Научные известия... Сб. второй. М., 1922. С. 290.

[4] *Шкловский В.* Из филологических очевидностей современной науки о стихе//Гермес. Ежегодник гуманитарного знания. Сб. 1. Киев, 1919. Апрель. (Авторская дата — С. 71. Дата также указана: ЛГАЛИ. Ф. 3289. Оп. 2. Ед. хр. 50.)

смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем»[1]. Политическая деятельность его продолжалась; именно в это время он занимался «засахариванием» двигателей броневиков, что повлияло на боеспособность частей, защищавших Киев от Петлюры,— эпизод, отраженный в романе М. Булгакова «Белая гвардия». В фигуре одного из героев, Шполянского, оратора, бомбиста, филолога, храбреца авантюристической складки, дан выразительный абрис человека, очень похожего на молодого Шкловского[2].

В начале 1919 г. после письма Горького Я. Свердлову дело Шкловского было прекращено; в феврале 1919 г. была объявлена амнистия эсерам в связи с Саратовским процессом[3]. Шкловский вернулся в голодный Петроград. «Лопнули водопроводы ⟨...⟩. А голова думает сама по себе «О связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». ⟨...⟩ Собирались во тьме. И в темную прихожую со стуком входил Сергей Бонди с двумя липовыми кардонками, связанными вместе веревкой. Веревка врезáлась в плечо» (ГС, с. 152—154). Это уже был Опояз. Его первое заседание было «на кухне брошенной квартиры на Жуковской. Топили книгами, но было холодно, и Пяст держал свои ноги в духовом шкафу плиты»[4]. Слушая докладчиков, Шкловский колол дрова, потом выступал.

В это время составлялся третий из «Сборников по теории поэтического языка», где были статьи Е. Поливанова, Л. Якубинского, знаменитая статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель». В конце зимы 1919 г. Шкловский попал в лазарет. «Я лежал в лазарете, в углу умирал сифилитик. Лазарет был хороший, и я в нем начал писать ⟨...⟩ «Революция и фронт». Продолжал он писать и когда «стекла дрожали от тяжелых выстрелов. Кронштадт весь в дыму перестреливался с Красной горкой» (ГС, с. 158), и когда наступал Юденич: «Я писал свою книжку о «Дон-Кихоте» и о Стерне». С Петропавловской крепости стреляли по Стрельне». (ГС, с. 159). В 1920 г. он участвовал в боях (на стороне красных) под Александровском, Херсоном и Каховкой[5]. Занимался Теккереем, захватив с собой его роман. Организовал отряд подрывников. «Идешь и думаешь о своем. Об Опоязе. ⟨...⟩ Думаешь и становишься рассеянным»[6]. Цилиндр разорвало у него в руках. В теле оказалось

---

[1] Гермес. С. 68.

[2] Подробно см.: *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 260—264.

[3] *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 243—245.

[4] *Шкловский В.* Собр. соч. М., 1974. Т. III. С. 79.

[5] *Шкловский В. Б.* Личная карточка члена Союза писателей. 1942 г. (Архив СП).

[6] *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 304.

восемнадцать осколков. Во время мучительных перевязок Шкловский говорил с врачом о Хлебникове.

В марте 1922 г. под угрозой ареста (в связи с прошлой деятельностью в партии с.-р. и несмотря на амнистию) Шкловский по льду Финского залива ушел в Финляндию. В мае в Райволе он уже писал вторую часть книги «Сентиментальное путешествие». Заканчивал ее (в июле) уже в Берлине.

В таких условиях до Шкловского литературой занимался один человек — Борис Савинков. Филологией — вряд ли еще кто.

7

К литературной критике формально Шкловский обратился в 1919 г., когда начал систематически печатать статьи о современной литературе, живописи, театре в петроградской газете «Жизнь искусства», выходившей «в очень небольшом количестве экземпляров, и экземпляры эти примораживались к забору чистой водой, так как не было муки на клейстер» (ГС, с. 382).

Но на самом деле он был критиком — в числе прочего — с самого начала своих литературных выступлений. В отличие от традиционной теории словесности, очень неохотно впускавшей в свои книги материал текущей литературы[1], уже в первые теоретические работы Шкловского современные писатели — В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, К. Гамсун, В. Розанов — входили на равных с классиками. И точно так же в его собственно критических статьях — даже газетных — читатель всегда мог найти множество дополнений к его теоретическим работам, данных часто в новых формулировках, освещающих проблему с иных сторон.

Вся русская литература 20—30-х годов представлена в его статьях и книгах. Он писал об А. Ремизове и А. Ахматовой, М. Горьком и Ф. Сологубе, А. Блоке и И. Сельвинском, Е. Замятине и А. Белом, А. Толстом и Б. Пильняке, И. Бунине и Вс. Иванове, Д. Мережковском и Ю. Тынянове, В. Хлебникове, О. Мандельштаме, Л. Лунце, М. Зощенко, И. Эренбурге, К. Федине, Н. Тихонове, В. Катаеве, В. Каверине.

Критическая работа Шкловского середины 20-х годов связана с Лефом; он разделял лефовское отношение к современной литературе и ее перспективе. «Леф отрицает,— писал он в 1928 г. в журнале «Новый леф»,— современную, т. е. печатающуюся сейчас, прозу. ⟨...⟩ Роман существует, но существует как свет угасшей звезды» (ГС, с. 405). Он настаивал вместе с теоретиками Лефа:

---

[1] На много томов работ одного из известнейших направлений — харьковской школы — число таких примеров можно пересчитать по пальцам.

«Сюжетное оформление перестало являться признаком авторства и свойством, таинственно превращающим нечто в искусство» (ГС, с. 406). «Современность» литературы виделась ему в установке на материал, на факт, на сообщение. Разрушение «старолитературного» отношения к вещам открывалось, в частности, в том, чтобы втащить в литературное произведение вторую профессию. Здесь, по-видимому, должно было решиться сразу несколько задач: писатель свидетельствовал свою принадлежность к людям, знающим «рукомесло»; активизировалось участие «литературы» в «жизни» (писатель приближается к корреспонденту — хотя бы на время, на первых порах вхождения в литературу); ощутимым образом менялся материал прежней литературы. Описание некоего ремесла должно было «само» подсказать новые фабульные схемы. Новый материал, приближенный к факту, документу, газетному сообщению, новый автор мемуарист и фельетонист — вот то, что сближало Шкловского с Лефом. Вместе с тем его разделяло с лефовцами опоязовское прошлое: для него установка на факт оставалась явлением не утилитарно-социальным, но эстетическим, чаемым инструментом чисто литературного развития. Надежды не оправдались; Леф сходил на нет; в 1928 г. Шкловский выходит из Лефа.

Главные черты критической манеры Шкловского выявились с первых же его выступлений. Она, разумеется, ничего общего не имела ни с либеральной толстожурнальной критикой эпохи расцвета «Русской мысли» и «Русского богатства», ни с журнальными обозрениями «профессорских» «Русских ведомостей», ни с эстетско-философской эссеистикой 1910-х годов. Вопреки распространенному мнению с футуристической критикой сходства было тоже очень немного — разве что в категоричности тона и небоязни эпатажа.

Другим был сам подход, инструментарий. Разбирались мотивы, система образов, способы развертывания метафоры в поле всего произведения, возникновение и развитие тематического ряда, «сюжетное строение вещи», характер описания и повествования, типы рассказчиков. Пафос филологического профессионализма пронизывает любую его заметку. Худшего греха, чем непрофессионализм, он не знал. Главный его упрек напостовцам: «Люди, которые хотят перестроить чужое творчество, не умея даже разжечь примус, чтобы сварить клейстер для склейки хроники» (ГС, с. 276).

Критик, которого так часто обвиняли в том, что произведение и сам литературный процесс под его пером рассыпается на серии отдельных приемов, как никто давал целостные характеристики мировидения писателя, его литературного дела или одного произведения, его манеры, стиля.

Это необычайно трудное дело Шкловскому удавалось вполне. В

этом он был уникален. Его характеристики остры, остроумны, блестящи, запоминаются, остаются.

В стремлении уловить в писателе доминанту и главное направление его работы Шкловский не боялся прогнозов. Многие его предсказания сбылись. «У Вас не выйдет роман «Последний из удэге»,— говорил он в «Письме Фадееву» (ГС, с. 420). «Ю. Олеша написал роман,— сообщал он читателям в 1933 г. и добавлял: — И пишет черновики к роману». Фрагментарность, повторяемость вновь и вновь разрабатываемых ситуаций, отсутствие завершенных вещей в последующем творчестве Олеши были угаданы верно.

Считая А. Грина в 30-е годы писателем литературно «мертвым», Шкловский, однако, предрекал ему будущее «писателя, которого будут читать, у которого будут учиться» (ГС, с. 473).

Даже в его несбывшихся прогнозах оказалось много справедливого. «Южнорусская школа[1],— написал он в том же году,— будет иметь большое влияние в следующий сюжетный период советской литературы. Это литература, а не только материал для мемуаров» (ГС, с. 480). Это не оправдалось, но оговорка в конце оказалась пророческой: литературный и прочий быт Одессы едва ли не стопроцентно использован в мемуарной прозе самых разных писателей — от Паустовского до Катаева: оправдался «отрицательный» прогноз.

Шкловский ощущал себя одновременно и участником литературного процесса, и неким автором будущей истории литературы, который пишет ее, находясь в настоящем времени.

Современная литература у Шкловского никогда не рассматривается сама в себе, но всегда ставится в исторический ряд. Это черта его мышления. «Любопытная традиция серапионов. С одной стороны, они идут от сегодняшней «старшей» линии: от Лескова через Ремизова и от Андрея Белого через Евгения Замятина, таким образом, мы встречаем у них «сказ», но вместе с тем в них переплетается другая струя — авантюрный роман, похождения, пришедшие в Россию или непосредственно с Запада, или воспринятые через «младшую» линию русской литературы,— и здесь мне приходят в голову рассказы Александра Грина. Третьей линией в серапионах я считаю ожившее русское стернианство» (ГС, с. 141) «Золотого теленка» он возводит к старому плутовскому роману[2]. Даже разбирая работу фельетониста, он отметит, что тот стилистически связан с Лесковым «и еще больше с Гоголем» (о Зориче.— ГС, с. 360). И всегда подчеркнет неточность расхожих мнений — например, что Зощенко «с Лесковым связан не так тесно, как это кажется» (ГС, с. 179).

---

[1] В эту школу Шкловский включал Э. Багрицкого, И. Бабеля, В. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова, Л. Никулина, И. Сельвинского.

[2] Лит. газ. 1934. 6 мая. № 56.

Его рассуждения о литературных истоках по форме часто фельетонны или на грани с пародией. Это не уменьшает остроту и верность подмеченного: «Митина любовь» Ивана Бунина есть результат взаимодействия тургеневского жанра и неприятностей из Достоевского. Сюжетная сторона взята из «Дьявола» Льва Толстого. Тургеневу принадлежит пейзаж, очень однообразно данный. Схема его такая. Небо, земля, настроение. Эта троица идет через все страницы. Небо все время темнеет. 〈...〉 Он омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского» (ГС, с. 337—338, 340).

Сопоставления в работах Шкловского неподробны, списки предшественников кропотливо не обоснованы, параллели не развернуты. Но угаданы они точно.

Современного писателя он никогда не рассматривал отдельно, но всегда встроенно, видя его в русле какой-то линии развития, какой-то тенденции. Эти обозначенные направления процесса, пути движения займут, без сомнения, свое место в будущей истории русской литературы XX в. Впереди изучение влияния Шкловского на сам литературный процесс 20-х годов[1].

8

В середине 20-х годов изменилась внешняя биография Шкловского: он стал работать в кино. О кино он писал и раньше, но теперь он стал ощущать его как свою «вторую профессию». Получилось это случайно, но то, что он пришел со стороны, было, по его теории, достоинством: наиболее важное в технике и искусстве открывали люди из другой епархии. «Кто такой я? — говорил он однажды автору настоящей статьи.— Я не университетский человек. Я пришел в литературу, не зная истории литературы. Когда нужно было много стекла, Форд сказал: только не зовите стекольщиков. Позовите, например, инженеров по цементу. Они что-нибудь придумают»[2]. Он погрузился в новое дело — как и во все — со страстью, нашел в нем много нужного для себя и немало сделал для теории и практики кино. Плохо было другое: оказалось слишком много «поденщины» (Л. Я. Гинзбург сказала как-то, что беда бывших опоязовцев заключалась в том, что они были слишком талантливы — у них получалось все. Действительно, куда бы ни поме-

---

[1] На эту тему есть зарубежные работы — Д. Пайпера, Р. Шелдона и др. Наиболее фундаментально проблема взаимодействия формализма и литературно-художественных течений начала XX в. освещана в кн.: Hansen-Löve A. Указ. соч.

[2] См.: *Чудаков А.* Спрашиваю Шкловского//Лит. обозрение. 1990. № 6. С. 100.

щала их нелегкая судьба, они делались там теоретиками кино, журналистами, классиками советской текстологии, беллетристами. Но на это уходила жизнь). Он делал титры, работал перемонтажером заграничных фильмов, переделывал чужие сценарии и писал свои. Приходилось много читать и смотреть. «В кинематографии отвратительно, сюжет у них один — мальчик любит девочку, и в это время, по ходу действия, ловят рыбу. В углу для идеологии скучает рабочий и крестьянин»[1]. Однако сам наряду с серьезными работами (фильм «По закону») брался за сценарии и на такие темы: «В рабочей семье происходит разлад из-за перехода на производство с двух станков на четыре. Жена, активистка,— за рационализацию, муж — против»[2].

В издательствах и театрах писал для заработка рецензии на романы, переводные пьесы. Хорошее знакомство с «самотеком» видно в книге Шкловского «Техника писательского ремесла» (1927). Сохранившиеся в архивах рецензии коротки и убийственны.

В «Третьей фабрике», одной из самых личных своих книг, Шкловский писал: «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе. В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны. Нет у меня времени для книги. ⟨...⟩ Служу на третьей Госкинофабрике и переделываю ленты. Вся голова завалена обрывками лент. Как корзина в монтажной. Случайная жизнь. Испорченная, может быть. Нет сил сопротивляться, и может быть, не нужно. Может быть, время право. Оно обрабатывало меня по-своему»[3].

В той же книге он просил: «Дайте мне заниматься специальными культурами. Это неправильно, когда все сеют пшеницу»[4]. Не дали; как и все, кто желал быть на гребне литературной волны (а он долго еще желал), он должен был писать про лен, электростанции, о крымских колонистах, о путешествии с комиссией Турксиба, о Днепрогэсе. Шкловский в этих очерках иногда почти неузнаваем. Время до середины 30-х годов — цепь волевых усилий автора «Сентиментального путешествия» перейти на другие рельсы. Он едет на Урал (входит в авторский коллектив по писанию истории Магнитостроя[5]), в Среднюю Азию, участвует в «Истории двух пятилеток» и т. п. Он — в составе бригады писателей, воспев-

---

[1] В. Шкловский — Ю. Тынянову, после 10 сентября — начало октября 1928 г.//ЦГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 441.

[2] *Шкловский В.* Как писать сценарии. М.; Л., 1931. С. 16.

[3] *Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926. С. 93.

[4] Там же. С. 17.

[5] За большевистскую историю заводов. Л.: Гос. изд-во «История фабрик и заводов», 1934. № 1. С. 10; История заводов. Л., 1934. № 3/4. С. 5. (В то же время в коллектив по составлению истории завода «Большевик» был включен Тынянов.— За больш. историю... С. 8).

ших Беломорско-Балтийский канал[1], один из активнейших вкладчиков шестьсотстраничного «коллективного труда 36 писателей», представившего историю строительства канала, «осуществленного по инициативе тов. Сталина под руководством ОГПУ силами бывших врагов пролетариата»[2]. Он участвовал в самом большом количестве глав — девяти. Среди его соавторов — Вс. Иванов, В. Инбер, М. Козаков, Д. Мирский, Л. Никулин, В. Перцов, А. Толстой, А. Эрлих. В коллективном монтаже внимательный читатель мог угадать страницы, абзацы, фразы, словечки Шкловского. В архиве[3] сохранились некоторые рукописи: это технические, исторические, гидрологические описания. «Писал я в этой книге технику,— вспоминал он по свежим следам событий.— ⟨...⟩ Написал я листов шесть. Пошло в книгу листа четыре»[4]. Но так или иначе, имя Шкловского стояло в числе других имен под названиями таких глав, как «ГПУ, инженеры, проект», «Заключенные», «Чекисты», «Имени Сталина». Рассказывая о писании этой книги, он будет говорить о «великом опыте превращения человека», «правильности единого пути»[5].

Он очень старается «мериться пятилеткой» (Б. Пастернак), писал — еще раньше,— что хочет «капитулироваться перед временем, причем капитулироваться, переведя свои войска на другую сторону. Признать современность» (ГС, с. 382). Но это ему удавалось плохо. Очерки были хуже остальной его прозы; однако освободиться от своей манеры не получалось: «В. Шкловский одинаковым стилем пишет о Достоевском, о кинокартине, маневрах Красной Армии. Поэтому мы не видим Достоевского и не видим Красной Армии: мы видим только Шкловского»[6]. Не однозначно-социальный, а общеостраненный взгляд писателя Шкловского все равно чувствовался, и это было уже лишнее. «Шкловский разоблачает себя,— писал рецензент «Поисков оптимизма»,— как посторонний наблюдатель нашей действительности, как писатель тех социальных слоев, которым не дано ни услышать победоносного лязга железа и стали, ни увидеть энтузиастов великой стройки»[7].

---

[1] В самой коллективной поездке он участия не принимал, побывав на канале за год до того, осенью 1932 г. (в частности, с целью свидания с братом, филологом Вл. Б. Шкловским, «заключенным-каналармейцем»). Он много ездил по трассе, изучая техническую сторону дела.

[2] Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства. /Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. М., 1934. С. 8.

[3] ЦГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 61.

[4] *Шкловский В.* Беломорстрой. История заводов. № 3/4. С. 115.

[5] Там же. Ср.: *Шкловский В.* Беломорстрой//Пионер. 1933. № 14. С. 11.

[6] *Мстиславский С.* Стиль — это тема//Лит. газ. 1934. 8 авг. № 100.

[7] Молодая гвардия. 1931. № 21/ 22. С. 156—157.

«Классический» период Опояза завершился к середине 20-х годов. Начавшийся кризис был многосторонним и у всех участников разрешился по-разному.

Одной из его сторон было отношение к литературе — собственной — как способу самовыражения и претворения исторического и теоретического материала. Тынянов резко разделил две сферы, став одновременно (а потом и исключительно) историческим романистом, Эйхенбаум пытался — в книгах о Толстом — найти объединительные пути, новый жанр литературной биографии, построенной на истории и «быте». В обоих случаях поиски были исполнены глубокого драматизма[1]. Шкловский — в числе немногих — остро чувствовал издержки «новой манеры» Эйхенбаума. «Тот метод полубеллетристического повествования, который ты берешь,— писал он в 1928 г.,— при твоей талантливости, при умении найти слова, дает ошибки красноречивые и непоправимые. Нужно или писать роман, или оставлять следы инструмента»[2]. Об этом же он писал Тынянову: «Статья Борина о карьере Толстого написана с тургеневской легкостью. Так хорошо писать не умеет у нас никто, но в этой статье не видны следы инструмента, она не проверяема, в ней нет сопротивления материала, и она значит то, что значит, не давая вращения мыслей»[3]. Шкловского в новых работах Эйхенбаума тревожило все: изящество стиля, «пригнанность» фактов, отсутствие, по сравнению с прежними работами, ярко выраженной теоретической рефлексии и — как следствие — «непроверяемость». «У него мно́го ошибок,— писал Шкловский в другом «письме» Тынянову.— ⟨...⟩ Красота мелодии и умелое подбирание фактов. Цитата к цитате — и строится книга. Вопросы затушевываются, заигрываются. Он не дорожит противоречием фактов. За это он уже наказан — нравится Винокуру» (ГС, с. 303).

Для самого Шкловского проблема жанра и научного языка в эти годы вставала не столь остро. Его раз и навсегда утвердившийся синкретический стиль свободного размышления, включающий самый разнородный материал и не заботящийся о мотивировках, стыках и переходах, легко переключался из литературы в «быт», из теории в «художество» и обратно. Он продолжал сохранять «следы инструмента», оставался провоцирующим, вопросов давал больше, чем ответов. Но все же его проза двигалась под уклон.

---

[1] См. об этом: *Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова//Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986.

[2] Нева. 1987. № 5. С. 159.

[3] ЦГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 441.

«Третья фабрика» (1926), «Гамбургский счет» (1928) при всей разносоставности являлись целостными вещами, обеспеченными единством теории и авторской позиции. Когда это единство нарушилось, книги стали рассыпаться.

Черты разнокалиберности состава видны уже в «Поденщине» (1930), но особенно явственны в «Поисках оптимизма» (1931). Автор писал, что единство книги — «в человеке, который смотрит на свою изменяющуюся страну и строит новые формы искусства для того, чтобы они могли передать жизнь»[1]. Мотивировка оказалась слишком общей или мнимой, книга осталась конгломератом разномасштабных текстов. Жанр «книга Шкловского» в том смысле, в каком им были «Ход коня» или «Гамбургский счет», прекратил свое существование. Изданный в 1939 г. «Дневник», нося все вторичные признаки такого жанра («Предисловие», «Эпилог», обоснование отбора), по сути не имел уже к нему отношения, став просто сборником статей.

10

В начале 30-х годов стала очевидной невозможность как из-за внешних, так и внутренних причин издать книгу «О советской прозе» (1932) и завершить «Заметки по истории и теории очерка и романа». Из них вынимались и печатались в виде отдельных статей и заметок только отдельные материалы.

Одним из центральных вопросов теории формальной школы (как и всякой эстетической теории) был вопрос о внелитературных рядах, сложно преломившийся в работах главных ее участников. По воспоминаниям Л. Я. Гинзбург, Тынянов еще в июле 1926 г. говорил с нею «о необходимости социологии литературы»[2]. Отчетливо проблема «других исторических рядов» была поставлена в тезисах Ю. Тынянова и Р. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (1928).

В письмах в Опояз Шкловский говорит об «ошибке» Эйхенбаума, общей с его собственными работами,— «неприятие во внимание внеэстетических рядов» (ГС, с. 303). В конце 20-х годов он не раз писал об этом, говорил в докладах и выступлениях. Попыткой социологического исследования была книга «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» (1928). Но, как справедливо замечали противники, «марксистскую ложку держит он

---

[1] *Шкловский В.* Поиски оптимизма. М., 1931. С. 5.

[2] Юрий Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966. С. 92.

⟨...⟩ до крайности неумело ⟨...⟩. Его держит за фалды старый Опояз»[1]. В книге было много упрощенного социологизирования. Лучшие ее страницы — развитие опоязовских идей о сюжете, остранения, языке.

К 30-м годам его самокритика начала выходить за рамки чисто научной автополемики, приобретая покаянные тона. Процесс был нелегким, но осознанным. Весной 1929 г. Шкловский писал Эйхенбауму: «Тяжело болен мой друг Шкловский ⟨...⟩. В литературе, говоря о себе, он обострил себя и ококетил. Он держал рану открытой и нож в ране. Он связал себя своей судьбой»[2].

В начале 1930 г. Шкловский (единственный из опоязовцев) выступил с публичной статьей, осуждающей формальный метод[3]. В статье был уже знакомый покаянный тон. (Это и другие выступления сам Шкловский в устных беседах объяснял своим неподходящим для 30-х годов прошлым — научным и политическим, в котором у него были «большие хвосты».) Но кроме этого в ней было то самое примитивное социологизирование, которое он еще недавно так убедительно высмеивал у В. Переверзева. Фразеология была непривычной, стиль стал тяжеловесным: «Изучение литературной эволюции должно быть производимо при учете социального контекста ⟨...⟩, литературных течений, неравномерно просачивающихся в различные классовые прослойки и различно ими вновь создаваемы ⟨...⟩. Поднятие русской прозы, вероятно, объясняется поднятием класса, который она обнаружила»[4].

Искренности вождя формальной школы не верили, покаяние считали недостаточным. «Так как же, Виктор Шкловский,— вопрошал очередной разоблачитель,— что такое формализм: воинствующая реакция или — гм... гм...— научная ошибка? ⟨...⟩ Понимаете ли вы, какую объективную, классовую роль играла и играет ваша школа? На какого дядю работал ваш метод? Чьим рупором и боевым оружием вы, инсценирующий ныне сожжение кораблей, были? ⟨...⟩ В словах декларации этого понимания не видно. Поэтому констатируем в этой части наших заметок: «Нет, сегодня ничего не случилось с Виктором Шкловским!»[5]

---

[1] *Нусинов И. М.* Запоздалые открытия, или Как В. Шкловскому надоело есть голыми формалистскими руками, и он обзавелся самодельной марксистской ложкой//Литература и марксизм. 1929. № 5. С. 29.

[2] ЦГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 649.

[3] *Шкловский В.* Памятник научной ошибке//Лит. газ. 1930. 27 января. № 4.

[4] Там же.

[5] *Гельфанд М.* Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским?//Печать и революция. 1930. № 2. С. 11. Сокращенный вариант статьи см.: Лит. газ. 1930. 3 марта.

Неудачей завершаются все литературно-социологические эксперименты Шкловского конца 20-х — начала 30-х годов, среди которых и сценарий «Капитанской дочки» (1929; одним из главных героев фильма стал Швабрин), и его историческая проза.

С середины 30-х годов Шкловский все реже выступает в печати как литературный критик, хотя устно — по-прежнему постоянно, в разных городах страны. В эти доклады, лекции, выступления постепенно начала перемещаться его неиссякаемая полемическая энергия.

Аудитория была уже другая. Враждебности он не боялся, к скандалам привык с молодости. Но возникали совсем новые отношения между человеком на сцене и аудиторией. «Я помню,— записывал Г. Козинцев,— как в начале тридцатых годов его начали «разоблачать». Богов двадцатых приводили монтажом цитат к деревянной чурке. Чтобы потом ее расколоть»[1].

Начинался другой период, другие книги — исторические, работы с «хрестоматийностью изложения»[2]. Социологизм неожиданно соединился в них с чертами эмпирического академизма, того самого, борьбой с которым ознаменовалась вся предыдущая деятельность Шкловского. «Книга о Комарове[3],— писал Г. Гуковский,— лишена методологического лица. ⟨...⟩ досадуешь на талантливого автора за упрощенчество, за отказ от принципиальной позиции. ⟨...⟩ Стремясь к академизму, Шкловский довел, таким образом, до крайнего направления метод работы, примененный В. В. Сиповским в его «Очерках по истории русского романа»; но академизм Шкловского прежде всего делает его книгу скучной, а ведь скука — новость в его творчестве»[4]. Сомнения одолевают автора, и он делится ими с читателем. Еще ранее, в «Разговоре с совестью», завершающем «Поденщину», он говорил: «Моя совесть краснеет. А где статья о современной литературе? Правильно ли ты сделал, что пишешь сейчас о Матвее Комарове, о Толстом, и что ты собираешься делать дальше? И мне и моей совести тревожно»[5]. Он убеждает себя, что так надо, он почти заклинает: «А Матвей Комаров и история — это способ изучать современность. ⟨...⟩ Сегодня нужно быть с кем-нибудь. ⟨...⟩ Нужно быть мясом в сегодняшнем котле. Если бы совесть предписала мне создание романов. ⟨...⟩ Но она приказы-

---

[1] *Козинцев Г.* Время и совесть: Из рабочих тетрадей. М., 1981. С. 126.
[2] *Шкловский В.* Чулков и Левшин. М., 1933. С. 6.
[3] *Шкловский В.* Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929.
[4] *Гуковский Г.* Шкловский как историк литературы//Звезда. 1930. № 1. С. 198.
[5] *Шкловский В.* Поденщина. Л., 1930. С. 228.

вает мне работать каждый день. ⟨...⟩ Думать ⟨...⟩ в литературе о способах изображать работу трактора»[1].

Известный исследователь творчества Шкловского Р. Шелдон пишет, что после 1925 г. Шкловский «под влиянием постоянного давления со стороны марксистской критики и РАППа, а также в силу естественной эволюции взглядов пришел к модификации своих принципов и определенному признанию роли социальных норм в литературе. Он работал в относительной безвестности в течение всего сталинского периода, но после смерти Сталина в 1953 г. вновь заявил о себе серией новых книг, в которых хотя бы частично возвратился к своим прежним взглядам»[2]. Последнее утверждение неточно. В любых его работах до 1953 г. можно найти немало утверждений и анализов совершенно опоязовских. Его мышление как бы распадалось на две несоединимые (у него) сферы — одну «формальную», другую — нет. Много раз, поддавшись давлению, требованиям или спеша навстречу им, он публично осуждал ошибки Опояза, утверждал, что «не устал расти». Но сомневался ли он «на самом деле» в направлении работы Опояза и главных результатах его деятельности в науке? В многочисленных беседах, участником которых был в течение двадцати с лишним лет автор этой статьи, Шкловский ни разу не выразил и тени такого сомнения. Раздвоенность стала привычной. В своей последней книге он скажет: «На том, что сам написал в «Теории прозы», не настаиваю, но и не отступаю»[3].

В 1929 г. Б. Эйхенбаум написал о жизни Шкловского, что он, «по Данте, едва дошел до ее середины»[4]. Друг не угадал, до середины было далеко. И из творчества и работы это была только треть. Но — самая лучшая, два первых десятилетия.

11

Всякое разделение писаний Шкловского на жанры — «критика», «проза», «теория» — очень условно. В критических статьях находим мемуары и прозу, в сочинениях, формально отнесенных к прозе или мемуарам,— пассажи о теоретической поэтике («Zoo», «Сентиментальное путешествие»). «Как это ни странно,— писал П. Губер в рецензии на книгу «Революция и фронт» (вошла в «Сентиментальное путешествие».— *А. Ч.*),— но мемуары Шкловского

---

[1] *Шкловский В.* Поденщина. Л., 1930. С. 228—229.

[2] Sheldon R. The formalist poetics of Victor Shklovsky // Russian Literature triquarterly. 1972. № 1. P. 368.

[3] *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С. 108.

[4] *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 444.

помогают понять ⟨...⟩ его теорию литературы, его метод. Кинувшись очертя голову во взбаламученное революционное море, Шкловский сохранил все те свойства и тенденции, которыми отмечены его литературно-критические работы: бьющую через край талантливость натуры, неподдельную способность увлекаться, дух некоторого авантюризма, жажду новизны во что бы то ни стало, острую наблюдательность, умение подмечать то, чего не замечает привычный, утомившийся взгляд, и вместе с тем чрезмерную легкость культурного багажа, свободу от всех традиций и, как следствие этого, готовность смотреть на все извне и со стороны»[1]. Через два года рецензент другой книги, «Ход коня», известный лингвист С. Карцевский, писал о Шкловском: «Он интересен и блестящ. В его работах масса остроумных и парадоксальных мыслей. Их так много, что нередко они прыгают друг через друга, как бараны в стаде. За его талантливость ему должно простить некоторую растрепанность манеры. Пока он пишет фельетоны и сборники фельетонов. Но от него должно и можно требовать книги об искусстве. Ему недостает одной филистерской добродетели: умения усидчиво и методически исследовать. Но если он не приобретет ее, он рискует, что ученые филистеры воспользуются его идеями и пустят их в оборот под своими ярлыками»[2].

«Книга об искусстве» к тому времени была уже написана — составлена из статей — «Теория прозы» (вышла через два года). Усидчивости и методичности Шкловский не приобрел. Он продолжал писать фельетоны. Свою теорию он досказывал уже в них — несистематично, по поводу, кстати. (От этого ее положения не стали менее острыми. Острота ушла как раз из больших книг, позже.)

Фельетон Шкловского не совсем безроден. Среди его предшественников справедливо называют В. Дорошевича и В. Розанова. Не такой уж редкостью в 900-е годы была и короткая строка. В. Катаев верно заметил, что рубленой строкой писал известный одесский фельетонист С. Т. Герцо-Виноградский[3]. Надо назвать еще одно совершенно забытое имя — В. Дулина, печатавшегося во многих провинциальных изданиях. Обозреватель «Нового времени» называл его манеру «манерой газетного пустопляса — коротенькие строчки, внезапные отступления»[4]. Он же приводил образчик этой манеры:

---

[1] Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 9.

[2] *Карцевский С.* По поводу двух книг // Воля России. Прага, 1923. № 4. С. 80.

[3] *Катаев В.* Трава забвенья. М., 1967. С. 20.

[4] *Гусев С.* Цветы «текущей литературы»//Новое время. 1903. 14 мая. № 9766. С. 2.

«Это не смех Мефистофеля.
Отнюдь.
Это даже совсем не смех.
Кто в наше время смеется?
Никто.
Каждый только притворяется.
Прикидывается.
Показывает, будто ему очень весело. ⟨...⟩
Сейчас я шел по улице.
По Садовой.
Толпа».

Вариации этой манеры попадаются время от времени в провинциальной прессе 90—900-х годов.

То, что среди открывателей этой манеры числятся мелкие газетчики, младшая линия,— это, по Шкловскому, закономерно.

Манера таила в себе большие возможности. Они очень годились Шкловскому для закрепления его неранжированных и внезапных мыслей.

Парадоксальным образом в его прозе соединялись, сталкивались, сплавливались стили газетной хроники, эстетического трактата, авантюрного романа, библейского сказания (см.: с. 198, примеч. 1) и даже волшебной сказки: «Пошли русские солдаты домой. Айсорам дом был в Персии. ⟨...⟩ Составилось у айсоров свое войско» («Сентиментальное путешествие»).

В предисловии к одной из лучших своих прозаических вещей — «Zoo, или Письма не о любви» (1924) — Шкловский сообщал, что книга эта построена на нескольких сознательно проведенных приемах. Этот эпатирующе-производственный тон надолго обеспечил книге славу «сделанного» и «экспериментального» произведения. Критика с удовольствием поверила, что автор ввел интимное как прием, из-за «необходимости нового материала в искусстве». О себе Шкловский писал так же, как о Розанове или как сам Розанов, непрестанно рефлектирующий над своей жизнью и литературной манерою. Как и в других вещах, в «Zoo» «автор» — и субъект, и объект описания одновременно (в «Zoo» — больше, чем в других). Изображая, он тут же (и даже раньше, в предисловии) рассматривает свою прозу с точки зрения того, как она сделана. И это не помешало «Zoo» (как и вещам Розанова) стать одним из самых замечательных произведений русской прозы XX в. Генезис литературного произведения темен и для читателя неважен: то, что «Zoo» «была задумана как книга халтурная»[1], для заработка, и что автор сначала хотел дать ряд очерков русского Берлина или решил, что

[1] *Шкловский В.* Гамбургский счет. Л., 1928. С. 108.

ему в этой вещи «нужна ирония», волнует только историков литературы. Читателю важен результат. Результатом же было новое литературное качество.

В «Zoo», в «Сентиментальном путешествии», позже в «Третьей фабрике», «Гамбургском счете» явлена невиданная открытость автора, который не прячется за повествователя, называет все своими именами (и фамилиями), бесстрашно вводит в повествование свои частные письма и свою жизнь частного человека, беспощадно обнажает перед миром интимность дружбы и любви, говорит о себе и стыдное и возвышенное. От эпатирующих прозаизмов (канализация, плохие зубы) повествователь свободно переходит к высокой поэзии и патетике:

«О, молодость,— кричу я сейчас.

И бью крыльями о стол.

Летели туда на север, где на камнях не жарко лапам, гуси с юга.

Они летели, качая воздух крыльями.

Летели, качая воздух, поддерживая друг друга.

О молодость, футуризм!

Леф!

Крик гусей летящих. 〈...〉

О, улетевшая, невзлетевшая молодость!

Кричу красным ртом, голосом гусиной меди.

Голосом телеги.

И бью серыми крыльями о бумагу».

Стиль Шкловского един везде — в статье, очерке, рассказе, мемуарах, рецензии, устном выступлении. В книге о теории прозы можно прочесть: «Прекрасно, товарищи, в Дрездене. Там есть высокая гора, на которой весной цветут вишни. 〈...〉 И вот на этой горе (посетите ее, если будете в Дрездене; зовут ее не то Вишневая, не то Оленья) есть сад». (ОТП, с. 208). А в прозаической вещи можно найти, напротив, пассажи о том, как «съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы», что «Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенного в основу композиции» («Zoo»).

Разнокалиберность, разносферность примеров, мыслей, положений — главный признак манеры Шкловского. Ничто не приводится к одному знаменателю. Рядом с фразой о судьбах революции стоит фраза о штанах.

«Кстати, у Лескова есть рассказ: человек, томимый жаждой, вспарывает брюхо верблюду перочинным ножом, находит там какую-то слизь и выпивает ее.

(ГС, с. 445).

Я верблюдов люблю. Я знаю, как они сделаны.

Теперь о Всеволоде Иванове и о Зощенко. Да, кстати о балете.

Балет нельзя снять кинематографом. Движения неделимы. В балете движения настолько быстры и неожиданны, что съемщиков просто тошнит, а аппарат пропускает ряд движений»[1].

Это не из автора «Zoo», это — из пародии Зощенко, написанной в 1923 г. В оригинальных текстах Шкловского можно найти примеры несоединимостей более резких. Рассуждая по методу раннего Шкловского, этот стиль требовал нового материала, непременно разнообразного, а также новых мыслей — и в большом количестве. Пришлось их вводить.

Первая черта мышления Шкловского (быть может, первая и генетически) — его непременная полемичность, внешняя или внутренняя. В знаменитых, тысячекратно цитированных определениях-афоризмах Шкловского всегда есть опровержение, отрицание, противопоставление, всегда есть «не» и «а»: «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета» (ГС, с. 68). Футуристическая закваска навсегда вошла в его плоть и кровь; бродильная ее роль в истории филологической науки оказалась важной.

С этой чертой связана другая: он никогда не пробует уточнить, развить, дописать уже известное или даже намеченное, но пытается подойти к явлению с новой стороны.

Он выделяет в явлении то, что считает главным, а второстепенное просто опускает. Оговорки у него есть только в покаянных статьях. Фигура «с одной стороны... с другой стороны» в его тексте непредставима.

Это определяет его стиль. Всякий стиль — прежде всего качество второй фразы. Эта фраза у Шкловского не разъясняет первую, не добавляет к ней оттенки — она вводит уже другую мысль. Между собой фразы связаны меньше, чем со смыслом целого. Поэтому каждая начинается с абзаца; она и составляет этот абзац. Вещь только обозначена, но повествование уже стремительно катится дальше. Фразы разведены, как электроды.

Этот стиль тесно сращен с его методом введения материала — разнородного и неожиданного. Не будем гадать, что здесь определило что. Отметим только, что проза Шкловского расширила представления о типах связей между единицами повествования, о возможности введения в гуманитарный текст сведений из самых разных отраслей знания. В его работах, посвященных литературе, можно прочесть об устройстве ротативного двигателя, о миграции крыс,

[1] Вопр. лит. 1968. № 11. С. 236.

о теории продажи галстуков, как мочат кожи, о том, что «из старых фрегатов делали мебель» и «в старой Англии даже знали, из какого боевого корабля сделано кресло», что «органические вещества не выдерживают сложной химической обработки», о методах случки лошадей («это очень неприлично, но без этого лошадей не было бы»), о том, что «есть лен-кудряш и лен-долгунец, кудряш на волокно не идет», что в середине корпуса океанского парохода есть место, где «клепаному металлу стенок дается свобода, возможность двигаться листу на лист. Чрезмерная жесткость разломила бы тело парохода».

В науке нередко используется методика аналогий — перенесения в свою сферу подходящих закономерностей, найденных в соседней. Или даже не в соседней, что происходит, например, при использовании в изучении искусства законов биологии, техники, кибернетики. Такой способ сильно облегчает работу (предлагает готовый угол зрения и понятийный аппарат) и часто дает успешные результаты. Правда, фундаментальные открытия делаются, как правило, все же внутри данной науки: квантовая механика или расшифровка генетического кода — победы самой физики и биологии, рожденные из глубокого проникновения в специфику именно данного объекта. Шкловский знал опасность аналогий: «Самый бульварный, плохого Тверского бульвара, способ мышления — это мышление по аналогии» (ГС, с. 297) — «по аналогии вода от охлаждения сжимается» (ГС, с. 287). Ему аналогии нужны были как материал для сравнений. Для сути его мышления они нехарактерны. Напротив, одною из главных особенностей мышления Шкловского изначально было стремление подойти к явлениям искусства, исходя из их собственной внутренней природы. Это уже потом им найденные категории (остранение, автоматизация) переносили в другие области (в теорию информации).

Пафос спецификации оказался важным для развития мировой науки об искусстве. Сейчас трудно удивить кого-либо требованием рассматривать литературу в ее собственных категориях. Но это требование когда-то надо было сформулировать.

Теоретические положения, выдвинутые Шкловским, несмотря на свою крайность (а может быть, и вследствие ее), оказались чрезвычайно полезными и для конкретных исторических исследований литературы. Роль теории в накоплении фактического материала Шкловский и его соратники понимали очень хорошо. «Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах,— писал Б. Эйхенбаум,— только частично попадает на страницы истории (и не всегда один и тот же), поскольку теория не дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому

что нет принципа для отбора и осмысления фактов»[1]. Эту точку зрения решительно подтверждает современное науковедение: «Наблюдение всегда является наблюдением в свете теории»[2]. Остались факты, с помощью теорий формалистов добытые и без них из исторических запасников вряд ли бы востребованные.

В 20-е годы Шкловский работал в кругу своих блестящих современников, таких, как В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Г. А. Гуковский, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум (М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, А. П. Скафтымов, Г. Г. Шпет, Б. М. Энгельгардт — это был другой круг). Но даже на фоне этих имен, каждое из которых — веха в науке, Шкловский выделялся по количеству идей совершенно новых, *еще не бывших*.

Есть явления, про которые нельзя сказать: направлeние, течение, авангард, традиция, хотя формально они куда-нибудь и примыкают. Это бывает в тех случаях, когда возникает новый тип ви́дения, мышления, новый язык. *Феномен Шкловского* принадлежит к таким именно явлениям.

1988

---

[1] *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 428.
[2] *Поппер К.* Логика и рост научного знания. М., 1983. С. 82.

В. В. ВИНОГРАДОВ И ЕГО ТЕОРИЯ ПОЭТИКИ

1

Виктор Владимирович Виноградов (1895—1969) родился в Зарайске. По окончании Рязанской духовной семинарии, давшей ему основательную подготовку в области церковнославянского языка и литературы, он приезжает в Петроград и продолжает образование сразу в двух учебных заведениях. «Высшее образование,— писал он в автобиографии, датированной 25 октября 1924 г.,— получил в Историко-филологическом и Археологическом институтах. Конференцией Историко-филологического института был оставлен в нем для подготовки к профессорскому званию по кафедре истории русского языка и народной словесности с 1918 г., но через год, по предложению А. А. Шахматова и Н. М. Каринского, был выбран на ту же должность при Петроградском университете. Советом Археологического института удостоен золотой медали за сочинение «Об языке и орфографии «Жития Саввы» по пергаменной рукописи XIII в.» и вслед по окончании этого института единогласно избран ассистентом по кафедре славяно-русской палеографии. С 1919 г. состоял преподавателем 1-го (бывш. Женского) педагогического института по истории русского языка и по методике его преподавания. В 1920 г. выбран профессором Археологического института по кафедре истории русского языка. С 1921 г. состою преподавателем Петроградского (ныне Ленинградского) государственного университета» (II, 465)[1].

Но главная научная деятельность Виноградова 20-х годов была связана с Разрядом словесных искусств Государственного института истории искусств в Петрограде, где он состоял сначала (с осени 1921 г.) научным сотрудником 1-го разряда, затем был избран действительным членом, а с осени 1925 г. и до 1929 г. был председателем Секции художественной речи института.

Разряд словесных искусств Государственного (ранее — Рос-

---

[1] Цифры в скобках означают том и страницу изд.: *Виноградов В. В.* Избр. труды. М.: Наука. 1975—1990. Т. I—VI. Прочие сокращения заглавий книг В. В. Виноградова: ОТХР — О теории художественной речи. М., 1971; ОХП — «О художественной прозе» (1929) (Т. V. С. 56—175); СТПРП — Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; ОЯХЛ — О языке художественной литературы. М., 1959. Другие сокращения в статье: ААН — Архив АН России, письма к жене, Н. М. Малышевой; АВ — Архив В. В. Виноградова (хранится в семье Виноградова).

сийского) института истории искусств, существовавшего с 1912 г., был открыт в ноябре 1920 г. Этот отдел и вскоре организованное при нем Общество изучения художественной словесности были вполне оригинальными образованиями в истории русской филологической науки. Отдел с самого начала мыслился как особое учреждение, со своими специфическими задачами. В «Объяснительной записке» к проекту нового факультета говорилось: «До сих пор изучение литературных памятников страдало от беспринципного эклектизма методов: поэтическое произведение рассматривалось то как материал для мировоззрения, то как культурно-исторический фактор и т. п. Благодаря такому подчинению науки о литературе внеположным задачам и методам других наук (философии, психологии, истории духовной культуры) оставалась неясной самостоятельная задача истории литературы как науки, ее особый метод и тем самым ее право на свое отдельное место в ряду других научных дисциплин. Новейшие работы по методологии показали, что, соответственно особому характеру изучения предмета (литературного произведения) как объекта эстетического, метод истории литературы должен быть методом историко-эстетическим, т. е. история литературы должна строиться по тем же принципам, как и другие отделы истории искусств ⟨...⟩. Институт искусств, согласно своей особой задаче, должен подходить к литературе как к словесному искусству. Предметом изучения являются здесь, как и на других факультетах Института, художественные (в данном случае — поэтические) приемы в их историческом развитии и история художественного) поэтического стиля как замкнутого единства или системы художественных приемов»[1].

Отдел словесных искусств стал своего рода колыбелью новейшей теоретической поэтики в отечественной науке. Он собрал таких крупнейших ученых старшего поколения, как В. Н. Перетц, Ф. Ф. Зелинский, И. Ю. Крачковский, В. М. Алексеев, и блестящую молодую когорту в составе В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского, С. Д. Балухатого, С. И. Бернштейна. Заканчивался бурный период летучих опоязовских брошюр, и в Институт пришли В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов (их коллега по Разряду — Б. М. Энгельгардт — уже писал книгу «Формальный метод в истории литературы»). Если, используя прием К. Чуковского, представить, что во время одного из их заседаний обвалился бы потолок[2], то отечественная филология не имела бы ни «Архаистов

---

[1] Задачи и методы изучения искусств. Пг. 1924. С. 219—220.

[2] Нечто подобное в ГИИИ случилось, вызвав, к счастью, только шуточные стихи: «...обвалилась стенка. Стенка-стенка, задави Яшу Назаренко» (Я. Назаренко проводил официальную политику реорганизации ГИИИ «на социологической основе», приведшую к его ликвидации).

и новаторов», ни «Литературы», ни книги «О стихе», ни «Стиля Пушкина».

Особенностью работы ГИИИ была строго действовавшая система докладов и диспутов; в качестве докладчиков и диспутантов часто выступали гости (почетными членами ГИИИ по Отделу словесных искусств были О. Вальцель, Ф. Саран, Э. Сиверс). Все работы, изданные Институтом, прошли через обсуждение на заседаниях. В виде докладов были прочитаны работы первого декана факультета В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» (на открытии факультета) и его «История рифмы»; на заседаниях докладывались основные положения книги Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», Б. М. Эйхенбаума — «Мелодика стиха», главные работы по стиху Б. В. Томашевского, «Лингвистический анализ стихотворения Пушкина «Воспоминание» Л. В. Щербы, изыскания С. Д. Балухатого в области драматургии Чехова и др.

Основные положения всех работ Виноградова этого периода также были доложены им на заседаниях в институте, и большинство из них институтом же были изданы: книги — «Этюды о стиле Гоголя» (1926) и «Эволюция русского натурализма» (1929), важнейшие теоретические статьи — «Проблема сказа в стилистике» (1926) и «К построению теории поэтического языка» (1927).

2

Проблематика и задачи ГИИИ были чрезвычайно близки собственным филологическим устремлениям Виноградова.

Свою работу в науке он начал в двух направлениях — как историк религиозных движений и как историк языка. Первая его монография, опубликованная (частично) в 1917 г., была посвящена одной из важнейших проблем русского раскола[1]; вторая, выполненная в качестве магистерской диссертации под руководством академика А. А. Шахматова,— исторической фонетике (1919).

Однако ни то, ни другое «академическое» направление не стало главным для его последующих научных занятий (хотя оба и оказались для них очевидно влиятельными). В первый же год по завершении диссертации он обращается к области иной — к поэтике.

На Западе возникновение поэтики в ее современном понимании относится к началу XX в. и своим первоначальным импульсом обязано искусствознанию, где широкие формальные штудии начались

---

[1] О самосожжении у раскольников-старообрядцев (XVII—XX вв.)// Миссионерский сборник. Рязань, 1917. № 1/2. Прил. С. 1—16. № 8/9. С. 17—24. См. о ней: *Робинсон А. Н.* Забытые работы В. В. Виноградова//Рус. лит. 1971. № 1. С. 164—167; он же. Титульный лист первой монографии В. В. Виноградова//Исследования по славянской филологии. М.: МГУ, 1974. С. 287—289.

гораздо раньше. Работы Флешенберга, Штриха, Вальцеля были бы невозможны до Фидлера, Гильдебранда, Вельфлина. В России после грандиозных, но незавершенных построений Потебни и Веселовского вопросы поэтики попали в сферу журнальной критики — сначала символистской, затем околофутуристской. К 20-м годам самой активной — и вызывавшей наибольшие споры — была формальная школа. Все сколь-нибудь значительные направления в изучении литературы — индивидуальные или групповые — соотносились с нею, соглашаясь, принимая частично, полемизируя, отрицая полностью или отрицая частично.

Влияние формальной школы на раннего Виноградова усматривается в проявлении общего его подхода к литературе как имманентному ряду, усвоении некоторых терминов и понятий (ставших, впрочем, скоро — особенно после выхода первого издания книги Б. Томашевского «Теория литературы. Поэтика». Л., 1925,— общим достоянием) — таких, как «канонизация», «мотивировка», «доминанта». На изучение Виноградовым различных форм повествовательного сказа воздействие оказала известная статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919)[1].

Вместе с тем это влияние нельзя преувеличивать. Виноградов шел рядом, самостоятельно нацеленный на те же проблемы; обращаясь к тем же источникам — немецкому искусствознанию и поэтике начала XX в., Соссюру, Бодуэну де Куртенэ,— он приходил к сходным решениям. Но круг его лингвистических учителей был шире — его образовывали и А. Потебня, и А. Шахматов, и А. Соболевский, и С. Карцевский и Л. Щерба, не говоря уж о многих — иногда неожиданных — именах второго ряда русской филологической науки.

Именно в этом кругу историков языка и историков культуры Виноградов воспринял тот напряженный историзм, который до конца станет основой его научного метода во всех сферах его филологических устремлений. В воспоминаниях конца 60-х годов, определяя свое место среди направлений и группировок литературной науки 20-х годов, Виноградов, в частности, говорил, что историзм —

---

[1] Признанием факта такого влияния можно считать то, что во второе издание своей статьи о «Двойнике» Виноградов ввел ссылку на эту работу Эйхенбаума — в ту часть статьи, где рассматриваются «смена ровного течения эмпирически построенных фраз комического оттенка местами лирического подъема с чередованием напряженных интонаций и декламационно-патетических периодов», а также «приемы звуковой игры» (см.: Достоевский. Статьи и материалы ⟨Сб. 1⟩. Пг. 1922. С. 229 и ср.: С. 118 указ. изд.). Ср. ссылки на ту же статью в первой историко-литературной работе Виноградова (1920) о повести Гоголя «Нос» (II, 5). О влиянии на него этой работы ~~Эйхенбаума Виноградов говорил в устной беседе~~ автору настоящей статьи весной 1963 г.

«это, между прочим, то, что отдаляло меня от всех групп»[1]. И его первые упреки формалистам были — в небрежении исторической перспективой при рассмотрении явлений литературы, во внеисторическом субъективизме. Главный недостаток центрального опоязовского понятия «прием» он видел прежде всего в опасности «стать внеисторической отвлеченной нормой» (II, 52). Высоко ставя статью Эйхенбаума о «Шинели», Виноградов, однако, добавляет: «Б. М. Эйхенбаум не оценил исторической остроты художественного замысла переработанной «Шинели» («Школа сентиментального натурализма». II, 159). Через сорок лет, говоря, что работы Тынянова о Пушкине открыли «широкие 〈...〉 перспективы литературной науки», Виноградов при этом не может не отметить неполноту исторической картины, приводящую, по его мнению, к односторонности: «Исследование Тынянова «Архаисты и Пушкин» не дает полной картины истории пушкинской поэзии за первые три десятилетия XIX в. 〈...〉 Этот вопрос до сих пор еще во всем своем объеме и исторической сложности не исследован»[2].

Этот же упрек Виноградов предъявляет современным исследователям поэтической речи, опирающимся на работы 20-х годов: «Необходимо твердо помнить, что поэтическая речь (так же, как и все другие категории в области словесного творчества) — категория историческая 〈...〉. В настоящее время сущность и структура поэтического языка или поэтической речи обычно изучаются и объясняются в статическом и внеисторическом плане»[3].

Существеннейшим отличием позиции Виноградова от позиций и от самого научного стиля формальной школы (и это, несомненно, связано с началом его научной биографии) было отсутствие у него того позитивистского отрицания общих философско-эстетических подходов, которое составляло важную часть теоретической платформы Опояза; метафизические построения А. Потебни, К. Фосслера, А. Шопенгауэра, Б. Кроче были объектом пристальнейшего его внимания, как и работы его коллег и соотечественников — Б. Энгельгардта, Г. Шпета, Т. Райнова, М. Бахтина. Оценивая впоследствии работы участников Опояза, Виноградов сочувственно цитировал Вяч. Иванова, считавшего невозможным построение поэтики в рамках формальной школы именно из-за отсутствия исто-

---

[1] *Виноградов В. В.* Из истории изучения поэтики (20-е годы)//Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 34. № 3. С. 271.

[2] *Виноградов В. В.* О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века//Рус. лит. 1967. № 2. С. 86; то же во вступительной статье в кн.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.; Наука, 1968. С. 11—12.

[3] *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 162.

рико-философских предпосылок: «...Самая тщательная и остроумная разработка словесного материала, достаточного для освещения лишь отдельных частных явлений в жизни слова при отсутствии как философского анализа их, так и исторической перспективы, не оправдывает притязания заложить основы новой, «научной», точнее — эмпирической, поэтики»[1].

3

Первыми работами Виноградова по поэтике русской литературы были его статьи о Гоголе и другом любимейшем с юных лет писателе — Достоевском. Первый доклад о Гоголе был сделан им осенью 1920 г. в «Русском библиологическом обществе», членом которого Виноградов состоял, принимая активное участие в его работе и его изданиях, опубликовав там несколько рецензий — на книги В. Жирмунского, Ю. Тынянова и др. Вскоре появились статьи о сюжете и композиции повести Гоголя «Нос» (1921), о «Двойнике» (1922) и «Бедных людях» (1924) Достоевского, о поэзии А. Ахматовой (1923 и 1925) и др.

Уже рецензенты этих первых работ Виноградова отмечали необычайно широкий историко-литературный фон, на который проецировал он все рассматриваемые художественные явления. В первой же его статье о повести Н. В. Гоголя «Нос» был дан столь полный перечень «носологической» литературы, на которой взросла гоголевская повесть, что прошедшие с тех пор полвека почти ничего не добавили к нему.

Позднее в книге «Этюды о стиле Гоголя» сам Виноградов так определял задачу, поставленную им перед собою в одной из самых ранних статей: «Я старался расширить круг стилистических сравнений, пытаясь не только дать, по возможности, исчерпывающий реестр реминисценций из Гоголя...» (II, 234). «Особенно необходима полнота восстановления» (II, 231),— скажет он в связи с другой очередной проблемой[2]. Слово «исчерпывающий» не раз встретится потом в отзывах о работах Виноградова по поэтике, стилистике, синтаксису, морфологии, истории русского литературного языка. «Большой арсенал научно подобранных фактов», самый широкий исторический контекст — только такое поле, с его точки зрения, пригодно для развертывания концепции.

---

[1] *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. Цит. по кн:. СТПРП. С. 177.

[2] Ср. высказывание в воспоминаниях Виноградова, хорошо характеризующее метод его работы с самого начала научной деятельности: «Готовясь к магистерскому экзамену, я прочитал все журналы и литературные газеты начиная с первых десятилетий XIX в.» («Из истории изучения поэтики». С. 271).

Поэтому принципиальнейшим для него был вопрос исследования, изучения свидетельств о писателе его современников. Прижизненная критика из необязательного до того иллюстративного материала превратилась в трудах Виноградова в одну из составляющих его метода. «Эстетическое восприятие современников,— обосновывал он эту свою позицию,— острее улавливает новизну художественных комбинаций и распознает в них черты старых традиций. Последующие поколения, привычно впитавшие в себя те художественные формы, новизна которых их предками ощущаема была болезненно, и утратившие ясный критерий в измерении исторической перспективы, ищут оправдания и обострения зреющих в себе эстетических тенденций у корифеев прошлого, воспринимая их произведения через призму более близких по времени и духу художественных форм» («Школа сентиментального натурализма», II, 143). Изучая литературную школу, необходимо прислушаться к голосам ее современников из разных литературных лагерей. При этом чрезвычайно методологически важно указание на то, что показания современников не могут быть восприняты исследователем прямо, ибо это «литературные документы, требующие интерпретации и систематизации, а не научные факты истории литературы» («Этюды о стиле Гоголя», II, 237).

Совершенно особым видом таких документов-свидетельств являются литературные пародии — попытки активной реакции современников на стиль чуждой литературной школы, ценные тем, что они «сознательно выделяют в стиле враждебного писателя комплекс наиболее острых по новизне форм» (там же, с. 239). В книге «Этюды о стиле Гоголя» Виноградов путем анализа найденных им пародий на Гоголя раскрыл важнейшие стороны стиля писателя; при надобности результаты этого анализа могут быть изложены в виде систематического описания гоголевской поэтики.

В своем всепроникающем историческом релятивизме Виноградов в качестве документального знака эпохи и материала для будущей всеохватной картины рассматривает не только критические и художественные свидетельства современников — участников литературной борьбы, но и тогдашние суждения о писателе научно-исследовательского характера, «претендующие на установку связей и взаимоотношений поэта и его литературных предшественников». Эти «знаки знаков» тоже требуют — в свою очередь — научной интерпретации. Всякое такое суждение «важно главным образом как материал для будущих научно-исторических построений именно своей оценочной стороной, заинтересованной обусловленностью своего восприятия. К нему, учитывая его упрощенную и одностороннюю реакцию, должны обратиться последующие поколения историков литературы и поэтического языка, когда они будут подыски-

вать поэту место среди скрещивающихся и разрывающихся линий литературного развития. В попытке художественного критика современности превратиться в историка литературы и поэтической речи всегда кроется коренная антиномия, и будущим исследователям необходимо совлечь предварительно с такого «скромного критика» историко-литературную маску для того, чтобы получить надежный материал для своих исторических построений» («О поэзии Анны Ахматовой», II, 370). Истина об объекте уходит в бесконечную глубину отражающихся одно в другом исторических зеркал.

Но может ли вообще открыться исследователю некоторая объективная сущность изучаемой художественной системы? Или он безнадежно прикован к своей эпохе, прочно связан восприятием человека своего времени? Панацеей, по Виноградову, является все то же восхождение (или нисхождение) по ступеням истории. Исследователь изучает восприятие данной художественной системы сменяющимися литературными поколениями. Каждое из них открывает в ней нечто свое (разумеется, уяснение этого требует восстановления «полноты» картины «психологического фона» эпохи, которым апперцепировалось восприятие данной художественной системы). И анализ этих открываемых каждою эпохою черт («открытия» могут повторяться) приближает к познанию вневременных качеств структуры объекта. Только таким путем ученому может быть явлено не одно «субъективное созерцание произведений избранного писателя разными художниками, но и непреложно объективные свойства той художественной системы, постичь которую ученый решился. Его восприятие, изощряясь, все тоньше постигает надвременную, чуждую побочных индивидуально-психических примесей, системную сущность стиля избранного творца. Устанавливается как бы непосредственная координация между ученым как исследующим субъектом и «эстетическим объектом», который теперь предстает интеллектуальной интуиции наблюдателя не в ограниченности индивидуально воспринимаемых свойств, а в своей вечной, надындивидуальной сущности» («Этюды о стиле Гоголя», II, 232). Лишь этот метод «приводит к постижению той системы стилистических соотношений в созданиях поэта, к которой односторонне подходили наблюдатели из разных эпох» (там же).

Такие максималистские требования, предполагавшие освоение грандиозного исторического материала, предъявлялись Виноградовым с самого начала его работы в науке к исследованию литературы, выполненному представителем любого научного, критического или литературно-эстетического течения. «Ученые художники из лагеря символистов 〈...〉,— писал он в 1924 г.,— не исследуют гоголевского стиля как историческое явление — узел оформившихся литера-

турных стилей и отправную точку последующих» («Гоголь и натуральная школа», II, 195). «Следует лишь пожалеть о том,— замечал он в рецензии на книгу К. Чуковского «Некрасов как художник»,— что ⟨...⟩ Чуковский не ознакомился вообще с лексикой Некрасова на фоне особенностей словаря других писателей так называемой «натуральной школы» — поэтов и прозаиков. Для вопроса о функции уменшительных суффиксов в поэзии Некрасова Чуковский мог бы найти материал в первых произведениях Достоевского...»[1] Приступая к рассмотрению стилистических работ А. М. Пешковского, он с первой фразы констатирует: «Методы исторического изучения органически чужды статьям А. М. Пешковского» (V, 62). Примеры можно было бы существенно умножить, особенно обратившись к поздним трудам Виноградова. Историзм был для него первым и необходимым условием, которому должно удовлетворять филологическое сочинение.

Неутоленным историзмом объясняются замечания сходного типа и по поводу ученых, труды которых всегда были для Виноградова примером широчайшего историко-культурного подхода к явлениям духовной деятельности,— таких, как Шахматов, в иных построениях которого Виноградов находил «некоторую долю модернизации прошлого»[2] (в стройных концепциях он всегда видел опасность уклониться от реальной исторической картины в ее противоречивом и сложно-хаотическом многообразии). Именно этот ненасыщаемый историзм — причина того, что о своих собственных работах, до сих пор не перекрытых по обилию конкретно-исторических реалий, он сплошь и рядом говорил и писал, что это только «подходы», «первое приближение», «лишь прелюдия к углубленной работе», которая еще впереди.

4

1928—1929 гг. в отечественной поэтике стали временем итогов самого бурного ее десятилетия. Одна за другой явились книги всех ее главных теоретиков — В. Жирмунского («Вопросы теории литературы», 1928), Ю. Тынянова («Архаисты и новаторы», 1929), Б. Томашевского («О стихе», 1929). Раньше других подвел итоги В. Шкловский, но его «Теория прозы» в том же 1929 г. вышла вторым изданием, влившись в общий хор.

Книги задумывались, как единообразно писали авторы в преди-

[1] Библиографические листы «Русского библиологического общества». Пг., 1922. № 2. С. 14. Эти советы были впоследствии в некоторой степени учтены автором рецензируемой книги. См.: *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. М., 1971. С. 579.

[2] *Виноградов В. В.* А. А. Шахматов. Пг., 1922. С. 40, 79.

словиях, в виде целостных трудов; в силу ряда причин они стали сборниками, но каждый содержал широкую концепцию прозы или стиха — или того и другого.

В том же 1929 г. была закончена работа В. В. Виноградова «О художественной прозе» (вышла в 1930 г.), которая тоже была замыслена как целостный труд, а «превратилась в сборник, распадающийся на две половины — нечто вроде «диптиха» (авторское предисловие, V, 56), но тоже содержала оригинальную концепцию. Предисловие заканчивлось словами: «Теперь, когда главным предметом моих изысканий стал литературный язык ⟨...⟩, я подвожу итоги когда-то увлекавшим меня работам по стилистике прозы и драмы» (там же.).

В этой книге была изложена виноградовская концепция поэтической речи.

Путь к созданию теории поэтической речи, по Виноградову, исходит не от общих построений, но пролегает через некую «опытную дисциплину», охватывающую «все» факты, формы, типы речевых построений. Такой опытной дисциплиной, по мысли Виноградова, призвана стать наука о языке литературно-художественных произведений.

Понятие поэтической речи не совпадает с понятием речи произведения литературы. Но литературное произведение является некоею естественной наблюдательной площадкою, где можно узреть все наиболее существенные признаки поэтической речи. Предполагается идти не «сверху», от теоретических предпосылок о слове и речи, но обратиться сразу к изучению конкретных словесных структур. И «если теории литературных форм суждено выбраться из тупика, в который она попала,— не путем стремительных полетов (на мыслительных аэропланах) в далекие от начатой деятельности сферы (вроде «литературного быта»), то средство одно — вернуться от схематизма стилистических рассуждений, обезличенных и придушенных какой-то голой армией терминов, к «живой воде» языка литературно-художественных произведений» (V, 68).

Предлагался, таким образом, путь своеобразного спекулятивного эмпиризма: складыванье кирпичей описанных речевых фактов вознесет исследователя на высоту, с которой будет видно во все стороны света. И это не было пожеланием гоголевского героя, который советовал копить копейку, но сам накопил ее немного. Сам Виноградов шел именно таким путем. В последующие тридцать лет (до второй теоретической книги по поэтике — «О языке художественной литературы», 1959), описав словесно-композиционные формы произведений едва ли не всех крупнейших русских писателей, он тем самым создал огромный поэтико-морфологический цейхгауз, из которого, как показывает время, еще долго будут вооружаться «чис-

тые» теоретики художественной речи, поэтики композиции и структуры текста.

Построяемая наука о речи (языке) литературно-художественных произведений распадается на два отдела, два круга изучений, лежащих в разных плоскостях.

Первый — учение не о самих «реальных» литературных произведениях, а «отвлеченных от них однородных формах словесной композиции в общелингвистическом плане» (V, 70).

Второй круг «заполнен вопросами о типах словесного образования литературно-художественных «объектов как целостных, замкнутых в себе структур» (V, 70). Здесь исследователь не отвлекается от конкретного бытия текста и уясняет соотношение элементов именно этой художественной данности.

Прежде чем рассмотреть круг проблем первого отдела (и составляющих, собственно, основу виноградовской теории), кратко остановимся на вопросах, относящихся ко второму отделу, где анализируется поэтика литературного произведения в целом. Такое описание Виноградов разделяет на две «главы» — «символику» и «композицию».

«Символика», устанавливая систему индивидуального подбора символов писателя, «изучает способы их эстетического преобразования, приемы их употребления и обусловленные им различия их значений» (V, 6). Сюда же входят вопросы о мотивах выбора тех или иных символов, их группировки по «семантическим гнездам» и т. п. К сфере «символики» относятся не только отдельные слова, но и группы слов, застывшие формулы, цитаты и т. п. (Описание отдельного произведения в плане «символики» было осуществлено, например, в статьях о «Носе», о «Бедных людях» Достоевского и «Житии протопопа Аввакума», а целой художественной системы — в работах о поэзии Ахматовой.)

Вторая ступень описания — композиция — предполагает изучение принципов «расположения слов, правила и стилистические функции их синтаксических соединений, а также приемы сцепления и сопоставления синтаксических целых»[1].

В это описание входит, таким образом, анализ основных черт собственно поэтики художественного произведения — и прежде всего его «нижних» уровней — лексико-синтаксического строения, образно-фразеологической системы, принципов семантической группировки слов и образов (см. анализы «игры» глагольных форм, структуры предложения и движения «моторных образов» в «Двойнике» Достоевского, лексического состава ранней прозы Гоголя и др.).

---

[1] ОЯХЛ. С. 36.

5

В задачу *первого* отдела науки о речи литературных произведений по Виноградову, прежде всего входит разграничение таких основных модификаций, как монолог и диалог, и установление их типов.

Каждый из видов монолога — повествовательный, мемуарный, сказовый, ораторский, стиховой — имеет свои законы лексических сцеплений, свой синтаксический диапазон. И первое дело здесь — «уяснение принципов соотношения между формами стиховой и нестиховой речи» (V, 71).

В сферу стихового языка вовлекаются формы монолога, имеющие параллели в прозе («Письмо матери» и ответ на него у С. Есенина, «Из путевых записок графа Гаранского» Н. Некрасова). Но очевидно, что здесь действуют иные, чем в прозе, принципы объединения слов и фраз.

Особенно сложна структура лирического монолога. «Лирика являет такую форму художественного творчества,— читаем в одном из неопубликованных набросков этого времени,— с которой не могла справиться история литературы ⟨...⟩ Эти неудачи в значительной степени обусловлены неопределенностью центра, вокруг которого должны группироваться проблемы историко-литературного изучения лирики. А он не только существует, но и виден. Это — проблема героя в лирическом стихе. Чаще всего читателю приходится сталкиваться с образом лирического «Я». Проблема художественного конструированья этого «Я» — фокус, в котором сходятся нити историко-литературной интерпретации лирического стиха. Этот образ лирического «Я» — тот психологический центр, куда влекутся рассеянные лучи лирических эмоций, образ — часто изменчивый, часто скрывающий в одноформенной многозначности своей лики разных героев. Нет грубее ошибки, как непосредственное наложение на это лирическое «Я» психического «Я» автора. Это — омонимы, которые творческою волею автора могут быть сопоставлены — в целях художественной игры масок или даже слиты по аналогии — в ряде сюжетных линий, но могут быть и резко отделенными. Лирическое «Я» не раскрывается подписью автора. И это утверждение сохраняет силу — даже в тех случаях, когда поэт, играя обывательской привычкой — видеть в нем откровенного человека, раскрывающего перед публикой свое личное «Я», даже как бы идя навстречу ей, свое имя переносит в композицию стиха, героев лирики делает своим однофамильцем. ⟨...⟩ Ассоциации от эмпирического «Я» поэта, свободно врываясь тогда в восприятие облика лирического героя, своеобразно окрашивают его структуру «чувственным тоном» биографической драмы. Естественно, что в

этом случае и формы лирического стиха драматизируются. Резко меняется вся словесная организация лирики. Психологизируется и конкретизируется драматический образ. И стихи превращаются в монологи, которые сверкают не только тонкой игрой семантических новообразований, но и определяются в своей динамике представлениями об образе говорящего, о сюжетной ситуации и обстановке, к которой они прикреплены» (АВ).

Как совершенно специфическую задачу Виноградов выдвигал изучение приемов «включения» в художественные произведения разных типов устного речеведения, сигналов, обнаруживающих установку на «говорение».

Художественная проза представляет собою монологическую речь, хотя и разрезанную диалогами. И она может брать за «образец» конкретные виды письменного монолога, известные из социальной практики: письмо, прошение, записную книжку, дневник. Но не только: другие типы прозы ориентируются не на жанры общественно-речевого обихода, а на сферу литературы — например, древней, на архаические книжные жанры, стилизуя повествование под них.

В ряду вопросов о структуре монолога и субъектах монологической речи особый теоретический интерес в представлении Виноградова являл вопрос о сказовой организации текста.

6

Все первые опыты виноградовского стилистического анализа прозы относились к сказовым или околосказовым вещам; его внимание, таким образом, изначально и постоянно было заостряемо на проблеме *субъекта текста* и взаимоотношениях его с автором.

О сказе Виноградов написал сначала специальную статью («Проблема сказа в стилистике», 1925), а затем книгу — «Формы сказа в художественной прозе», законченную в 1929 г., но тогда не напечатанную. В предисловии к книге «О языке художественной прозы» указывался состав и порядок глав этой книги: «1. Проблема сказа в стилистике; 2. Образ автора в сказе; 3. Языковая структура сказового произведения; 4. О непрямых и смешанных формах сказа». Материалы архива и опубликованные работы Виноградова позволяют реконструировать большую часть ее текста в тогдашнем замысле. Впоследствии автор включил разделы из нее в свои поздние книги, но в целом его теория сказа, как она сложилась в конце 20-х годов, не менялась.

Уже в «Проблеме сказа в стилистике» определение сказа как установки на устную речь, выдвинутое Б. М. Эйхенбаумом еще в

начале 20-х годов, Виноградовым было подвергнуто резкой критике — как «определение одного неизвестного через другое, тоже неизвестное».

Понятию одной установки Виноградов противопоставил ориентированность сказа на сложную систему разнонаправленных установок и форм, имеющую свои принципы организации.

Они связаны прежде всего с категорией монолога. Монолог в значительно большей степени индивидуальный продукт, чем коллективная данность, это форма стилистического построения, движимая личной творческой силою. В кругу бытового говорения Виноградов выделяет четыре типа монолога: убеждающий, лирический, драматический и монолог сообщающий. Разновидность последнего — *монолог повествующего типа* — является базовой для сказа. Такой монолог тяготеет к формам книжной речи, но полному сближению с ними мешают непосредственные экспрессивные обнаружения индивидуального говорения (логические скачки, обращения к слушателям, междометия и т. п.).

В столкновении «устности» и «книжности» заключены огромные возможности эстетической игры, построения сложного, многопланного повествования. Роль сказовых форм в эволюции литературы весьма значительна. Осуществляется некий эстетический парадокс, хорошо видный на примере Зощенко: «исказители» литературного языка в быту ⟨...⟩ в прозе Зощенко выступают как творцы новых форм литературно-художественной речи». Но влияние это шире собственно языкового: «Не только новые формы словесных комбинаций ⟨...⟩, но и новые методы художественного преобразования мира строятся на основе сказовых форм»[1]. Как писал Виноградов в заключении к первой главе книги «О формах сказа в художественной прозе», «сфера сказообразных форм — горнило, в котором куется синтез отживающих форм литературного повествования с жанрами и мифологией «народной» или профессионально-сословной словесности, с разными видами устной монологической речи, горнило, в котором обычно подготовляется образование новых форм литературно-письменной, художественной речи. Таков путь социального восхождения сказа. Когда сказ ассимилируется структурой литературы и становится непосредственно отражающей лик автора формой повествования, тогда происходит освобождение прозы от тех «профессиональных» социально диалектных окрасок, которые даны в «чистых» формах сказа. Новая структура объективно-данной художественной речи, сохраняющей сияние творческой индивиду-

---

[1] *Виноградов В. В.* Язык Зощенки//Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 76.

альности и воплощающей нормы общего языка, возникает отсюда, когда осуществляется синтез литературы с новыми социально-бытовыми сферами словесности, и вырастает отсюда новое понятие литературы» (АВ).

Виноградовская теория сказа развивалась в соседстве с другой теорией — Бахтина, изложенной им в книге «Проблемы творчества Достоевского», вышедшей через три года после «Проблемы сказа в стилистике» и явившей совершенно иной, отличный от виноградовского спекулятивного исторического эмпиризма общеэстетический и аксиологический подход.

Виноградову не казалось возможным — и вообще нужным — любое утверждение, опирающееся только на нынешнее восприятие слова. Бахтин же достаточно свободно обращался с конкретно-хронологической исторической эмпирией и не настаивал на полной достоверности своих историко-литературных (не теоретических!) утверждений — вроде тех, что были сделаны о Тургеневе: «Пусть они останутся предположениями»[1]. Ход для Виноградова непредставимый, для Бахтина — обычный. «Мысль Бахтина искала прежде всего широких эвристических перспектив ⟨...⟩ Бахтина не надо ⟨...⟩ понимать слишком буквально»[2].

Как заметит внимательный читатель «Проблемы сказа в стилистике», ее автор часто оперирует категорией, которая позже, после выхода книги Бахтина о Достоевском и работы «Марксизм и философия языка» (1930), закрепилась в отечественной филологии под именем «чужой речи». Некоторые места из статьи звучат как цитаты из Бахтина до Бахтина: «Мир, данный сразу с точки зрения разных диалектов ⟨...⟩ это не «объективный» мир, непосредственно ощущаемый за словом ⟨...⟩. Писатель влечет за собою цепь чужих языковых сознаний» (V, 53).

Однако книгу Бахтина Виноградов встретил полемикой. По Виноградову, «установка на «внелитературное» актерство, на чужое слово вовсе не обязательна для сказа». Всякие чужие «голоса» и слова — вполне могут принадлежать *самому* автору, который, как гигантская рама, объемлет их все и вмещает в свое сознание. «Наивно представлять писательский образ «одноголосым» или, лучше, одноликим. Фосслер ⟨...⟩ блестяще развил и обосновал тот тезис, что в аспекте слова понятию особи, индивидуума противопоставил понятие личности, основной структурной формой которого является признак многоликости, возможность соединения нескольких ролей». Но все эти чуждые «лики», рассказчики объединяются

---

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972. С. 329.

[2] *Аверинцев С.* Личность и талант ученого//Лит. обозрение, 1976. № 10. С. 61.

в некоем общем авторском «я», которое «всех их держит в лоне своем, но над ними иронически возвышается»[1].

Для уяснения позиции Виноградова очень важно его утверждение, что сказ может явиться как «результат переноса в литературу, в план образа автора общественно-бытовой позиции писателя». Таким образом, возможен тип сказа, где признаком «сказовости» становится не речевая структура, а литературная идеология, но она воплощена не в «другом» (Бахтин), а — по Виноградову — в «самом» авторе.

Для Бахтина все это — «диалог», шире категории он не знает. Для Виноградова — «образ автора», также всеобъемлющий. По Виноградову, диалогические отношения входят в «образ автора» как частный случай, по Бахтину — все наоборот. Поэтому для Бахтина сказ насквозь диалогичен и только что не распадается на реплики; для Виноградова же он, напротив, сильно монологизован. Круг однородных явлений чрезвычайной сложности описан с противоположных — по принципу дополнительности — исходных позиций.

Сближенья и расхожденья между теоретиками не исчерпывались, конечно, проблемой сказа, но распространялись на теорию прозы в целом. В одной из работ середины 30-х годов Бахтин писал, что у традиционной стилистики нет путей подхода к сложному разноречью прозы, она не умеет видеть в ней сложное сочетание разных социальных диалектов, групповых манер, профессиональных жаргонов и т. п.[2]. Но Виноградов начиная с самых первых шагов своих в науке пристально изучал как раз это разноречье (опираясь на историческую лексикологию, из лингвистических дисциплин наиболее близкую, по Бахтину, к задачам поэтики[3]). Именно это отметил Бахтин, оценивая новейшую стилистику в целом: «Из всей современной лингвистической стилистики — и советской и зарубежной — резко выделяются замечательные труды В. В. Виноградова, который на огромном материале раскрывает всю принципиальную разноречивость и многостильность художественной прозы и всю сложность авторской позиции («образа автора») в ней»[4]. Виноградов, в свою очередь, отмечал общность некоторых своих идей в сфере той же проблемы «чужого слова» с мыслями Бахтина[5]. Яблоком раздора оставалась идея диалога. Виноградов, высоко оценивая суждения Бахтина о монологе, считал при этом, что они играют «подменой разных значений слова «монологический» (ОХП.

---

[1] *Виноградов В. В.* Язык Зощенки. С. 76.
[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 76—77.
[3] *Бахтин М. М.* Поэтика Достоевского. С. 317.
[4] Там же. С. 345.
[5] ОТХР. С. 126.

С. 33), имея в виду, несомненно, бахтинское общефилософское противопоставление «монологического» и «диалогического». Бахтин же, со своей стороны, в недооценке этой идеи видел недостаток теории и аналитической практики Виноградова. Так, признавая виноградовский анализ «Двойника», «тонким и основательным», а выводы верными, неполноту его видел он единственно в том, что «не понята диалогическая обращенность рассказа»[1]. А приведенная выше общая оценка трудов Виноградова заканчивалась так: «Хотя, как нам кажется, В. В. Виноградов несколько недооценивает значение диалогических отношений между речевыми стилями»[2]. Виноградов не воспринял — ни тогда, ни позже — мысль о диалоге в том ее надмирном качестве, в котором она выступает у Бахтина,— он слишком был предан идее единого субъекта, организующего и языковое сознание, и все остальное. Остро ощущая в слове то, что Бахтин называл диалогичностью, Виноградов не менее остро ощущал, что в *конкретности речи* это выражено все-таки в монологической форме, а отойти от *формальной воплощенности* он не мог и на миг. Его рассужденья, обладая высокой степенью абстракции (что часто затрудняет их восприятие), не возносятся, однако, до общих медитаций, отрывающихся, чтобы вернуться потом (Бахтин) или не вернуться вовсе (Шпет, А. Лосев), от живой данности языка в ее жанрово-речевой структурной определенности. Его мысль всегда стоит лицом к лицу с бесконечностью разнообразия конкретных речевых форм, неописанных, неизученных, непознанных,— с холодным сознанием невозможности исчерпать предмет. Видится сродность их судьбы — столь разной, но близкой, если понимать ее как судьбу их идей, рожденных в 30-е годы и вновь обнародованных в 60-е и воспринятых тогда мировой наукою.

7

Принципы целостного описания получили свое окончательное выражение в монографическом анализе «Пиковой дамы» Пушкина[3], где особые главы посвящены последовательно формам повествовательного времени и их сюжетно-композиционному чередованию, соотношению диалога и монолога в повести, структуре синтагм, субъективным и объективным формам синтаксиса, лексике повествовательного стиля и где, кроме того, в анализ вовлечены внеполо-

---

[1] *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 168; 3-е изд. С. 386.

[2] *Бахтин М. М.* Поэтика Достоевского. 3-е изд. С. 345.

[3] *Виноградов В.* Стиль «Пиковой дамы»//Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР. № 2. М.; Л., 1936; то же: V. С. 176—236.

женные произведению ряды: фон эпохи и фон бытовой — богато документированный пласт игрецкого быта, истории карточной игры, картежной терминологии и т. п. В этой статье, говоря словами Виноградова, сказанными им о Шахматове, «сочетались точность филологического анализа, которой он обязан самому себе как лингвисту, и тщательность историко-культурного комментария»[1].

Несмотря на то что последователей Виноградова в детальном описании — строка за строкой — всего произведения было не так уж много, в целом его метод оказал существенное влияние на последующую поэтику — сам тип описания, способ «препарирования» многопланного повествования, наконец, терминология, охотно используемая в работах, по самому подходу к литературе чрезвычайно далеких от виноградовских.

В начале 60-х годов он констатировал: «...у нас нет полного и всестороннего описания систем индивидуального стиля в его движении по отношению ни к одному из величайших художников русского слова XIX столетия — Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Л. Толстому, Салтыкову-Щедрину, Достоевскому, Чехову...»[2]. Такими описаниями он не считал и свои работы. Действительно, среди них нет ни одной, охватывающей развитие творчества писателя в целом (даже «Стиль Пушкина» не выполняет этой задачи — см. авторское предисловие и заключение в этой книге). Любая его работа, подчиняясь стремлению автора учесть малейшие ответвления и противоречивые движения пути художника, неминуемо перерастала всякие рамки и для полного завершения требовала времени и пространства, превосходящего и авторские и реальные типографские возможности (характерно, что даже в монографии «Стиль Пушкина» по объему, кажется, предельной для восприятия, автор говорил в предисловии: «Но в таком ограниченном (!) кругу я не мог исчерпать вопроса о стиле Пушкина. Описание стиля исторического романа, стиля исторических работ, публицистического и эпистолярного стилей выделено мною в особую книгу»[3]).

Углубленное внимание Виноградова к художественно-повествовательным формам монолога и диалога, с одной стороны, и к проблемам композиции в литературном произведении различных речевых структур, с другой, с неизбежностью привело его к идее категории, объединяющей все элементы текста. Такой категорией, в которой скрещиваются семантические, эмоциональные, культурно-идеологические интенции художественного произведения, для Виноградова стало введенное им понятие «образ автора».

---

[1] *Виноградов В. В.* Алексей Александрович Шахматов. П., 1922. С. 77.
[2] СТПРП. С. 79.
[3] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 3.

Вопрос об «авторе» литературного произведения, некоей личности, организующей повествование, или — обратно — о произведении, строящем эту личность, активно обсуждался в отечественной и европейской критике и науке с начала XIX в. В одном из сохранившихся фрагментов готовившейся в начале 30-х годов книги «Образ автора в художественном произведении», где, очевидно, предполагался обзор истории проблемы, Виноградов писал: «О субъекте литературного произведения говорили многие, почти все, кто старался глубже понять формы словесного искусства,— Белинский, Шевырев, И. Киреевский, Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Ап. Григорьев, К. Леонтьев и др., каждый в меру своей оригинальности проявлял особенный и притом острый философский, эстетический интерес к этому вопросу»[1].

Из этого списка особо следует выделить К. Леонтьева, который проблему соотношения точек зрения автора и рассказчика впервые связал с анализом выражения ее в собственно структуре повествования, что отразилось и в терминах («точка зрения рассказчика», «автор-наблюдатель», «авторский рассказ», «авторская речь»[2]).

Среди отечественных предшественников нельзя обминуть А. А. Потебню — одного из ценимых Виноградовым авторов, замечания которого о позиции наблюдателя и «точке зрения»[3] (возможно, первое терминологическое употребление понятия) Виноградов, несомненно, знал.

Из ближайших предшественников в европейской науке надобно назвать О. Вальцеля, Г. Гефеле, К. Фридеманн; несомненно, близки Виноградову были работы В. Дибелиуса, особенно его исследование об английском романе[4]. В этой книге ставятся такие принципиальные для категории повествователя вопросы, как несоизмеримость автора-рассказчика с любым другим героем или проблема источника авторской осведомленности о событиях, мыслях героев[5].

В не меньшей мере Виноградов опирался на высказывания са-

---

[1] Опубл.: ОТХР. С. 84.

[2] *Леонтьев К.* По поводу рассказов Марко Вовчка//Собр. соч. М., 1912. Т. VIII; он же. Анализ, стиль и веяние//Там же. См. ссылки на эту работу: II. С. 235, 336.

[3] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 10—13; 289.

[4] Dibelius W. Charles Dickens. Leipzig und Berlin, 1916.

[5] Введение к этой книге, переведенное Г. А. Гуковским, вошло в сб. «Проблемы литературной формы» (Л., 1928). После выхода книги Гуковского «Реализм Гоголя» (М., 1959), где эти идеи были изложены автором в собственном тексте в вольном пересказе, они получили широкое распространение в нашем литературоведении, утратив связь с именем Дибелиуса.

мих писателей о роли позиции автора в объединении всех элементов произведения. Он собрал богатую коллекцию высказываний выдающихся художников слова — кроме упомянутых выше, здесь И.-В. Гёте, Н. Карамзин, Н. Некрасов, Н. Чернышевский, А. Писемский, А. Чехов, Г. де Мопассан, А. Блок, Вяч. Иванов, Андрей Белый, М. Пришвин и мн. др.

Несомненно провоцирующими явились отечественные работы начала 20-х годов: представителей формальной школы, И. Груздева, С. Аскольдова, А. Векслер[1].

В начале 20-х годов Виноградова занимает прежде всего вопрос о типах рассказчиков, разного рода подставных повествователей, их соотношения с автором и место автора в этом «оркестре голосов». Это было показано им детальнее всего на примере Гоголя. В частности была сделана попытка определить «авторский лик» такой сложной повествовательной структуры, как «Мертвые души».

«Автор», «рассказчик» в этих штудиях не выходит пока из рамок аналитической стилистической прагматики. Кроме того, понятие «автора» здесь еще одномасштабно с другим, более «лингвистичным» — понятием «языковое сознание».

«*Образ автора*» — родился как дитя «языкового сознания», сначала неотличимое от родителя; как и «языковое сознание», свой первый и самый общий контур он получил в размышлениях над лирикой — Ахматовой, Есенина, Некрасова, И. Анненского, Вл. Соловьева, символистов. Но теперь в анализе поэзии Виноградов решительно переключается от «символики» к «субъектной» проблематике.

Первые сообщения о появлении в его научных занятиях темы «герой в лирике» или «образ лирического «я» — в его письмах февраля и марта 1926 г.; 2 июня он делает в ГИИИ доклад «О герое в лирике». Можно думать, что значительное место в этом докладе занимал есенинский материал — в письмах к разным лицам в январе — мае Виноградов многажды упоминает о «речи» о Есенине, которую он в это время подготовил. Представление об идеях этих взаимосвязанных (неопубликованных) работ дают сохранившиеся в архиве Виноградова фрагменты из (для?) них. Приведем один, где уже ставится вопрос о зависимости «образа автора» от принадлежности писателя к той или иной литературной школе: «Любопытен с этой точки зрения путь Сергея Есенина, в поэзии которого сначала образ лирического «я» держится на высотах фольклорной, режио-

---

[1] Очевидно, можно говорить о некоторой общности научной парадигмы 20-х годов. С некоторыми оговорками можно согласиться с утверждением Р. Лахманн, что понятийный аппарат, метод и объект Виноградова в эти годы «лежат в той же плоскости, что и у Якубинского, Ларина, Эйхенбаума и Якобсона». (Lachmann R. Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov//Poetics. The Hague — Paris, 1974. № 11. S. 105.).

нальной символистской поэзии, впрочем уже на спуске к акмеизму. Он в этот период сумеречно мелькает, дробясь в сложных сплетениях разных психологических планов комбинационно-сюжетного построения — бытового, метафизического и религиозного в собственном смысле. А затем — с резким уклоном лирики Есенина в сторону футуризма — образ лирического «я», прикрепляясь к лику автора, драматизируется. Ломается символика стиховых форм. Подыскиваются для лирического «я» маски, которые могли бы теснее и психологически законченнее сливаться с стилистическими стремлениями эпигонов футуризма. На иной языковой колее и в ином — трагическом — плане вырастает лирический образ, параллельный своему комическому антиподу — лирическому «я» Маяковского. Эта иллюстрация приводит к мысли, что общие приемы формирования образа лирического «я» и та психическая сфера, в которой вращается он, в значительной степени предопределяются поэтикой школы» (АВ).

Переход от «языкового сознания» к более широкой категории, вмещающей эмоционально-идеологические и литературно-композиционные аспекты художественного «я» автора, был осуществлен в статье «К построению теории поэтического языка», завершенной в конце 1926-го или самом начале 1927 г. Там же в первый раз было печатно заявлено, что вопрос о типах образа автора-рассказчика, оратора или писателя — одна из важнейших задач науки о речи словесно-художественных произведений, и появился сам термин, близкий к позднему: «образ автора-рассказчика», «образ писателя».

Окончив статью, Виноградов продолжал думать над этой проблемой. «Я же поглощен мыслями об образе писателя,— сообщал 2 марта 1927 г. он в письме к жене.— Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это — не лицо «реального», житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это — своеобразный «актерский» лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и все же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (т. е. существовать). Весь вопрос в том, как этот образ писателя реконструировать на основании его произведений. Всякие биографические сведения я решительно отметаю» (ААН).

То, как проблематика «образа автора» все больше выходила на авансцену и в конкретных поэтико-стилистических, и в теоретических исследованиях Виноградова, хорошо видно во всех ближайших по времени работах — статье «Язык Зощенки», в книгах о языке

драмы и о сказе, работе об ораторской речи. Вставки про «образ автора» были сделаны и в старые статьи, редактировавшиеся в начале 1928 г. для книги «Эволюция русского натурализма». По первоначальному плану книга должна была быть дополнена статьей «Образ автора у Гоголя и молодого Достоевского». Центр стилистического анализа перемещался.

Обращение к категории «образа автора» совпало с изменениями в научном самоощущении и самоопределении Виноградова.

Для Виноградова, в отличие от «сделавших выбор» или всегдашних бойцов одного стана, формальный метод, к сторонникам которого причисляла его почти безусловно литературно-критическая молва, не исключал внутреннего тяготения к противоположному полюсу — феноменологическому. Напряжение между этими методологическими возможностями и обуславливало своеобразие его научной позиции начала 20-х годов. В это время второй полюс воплощался для него в круге философско-лингвистических построений Гумбольдта — Потебни — Фосслера. В середине 20-х годов круг этот расширился до пределов общего искусствознания, эстетики, теории музыки, театра, декламации. «Во мне происходит какой-то серьезный сдвиг в сфере общих вопросов эстетики и философии»,— констатирует Виноградов в феврале 1926 г. «Очень много занимаюсь философией и общей эстетикой»,— пишет он через несколько дней. В излагаемых планах начинает явственно сквозить стремление к синтезу трансцендентного и самодовлеющего подходов к явлениям искусства. Так, много раз говоря в письмах о замысле работы о литературе 1840—1850-х годов — в русле обычной для себя проблематики, он вдруг напишет: «Хочу взять все проявления словесного искусства начала 50-х годов и вскрыть их сущность, их связь с вопросами тех дней и преодоление современности. На этом фоне соотношения жизни, философии и искусства должны предстать живыми» (17 октября 1926 г. ААН). В круг его чтения и «слушания» входят теперь такие имена, как С. Аскольдов, А. Белый, Э. Гуссерль, А. С. Долинин, Х. Зигварт, Вяч. Иванов, Б. В. Казанский, А. Ф. Лосев, Л. В. Пумпянский, Вл. Соловьев, Н. С. Трубецкой (нелингвистические работы), С. Л. Франк, Г. Г. Шпет, Б. М. Энгельгардт. Совместно с Энгельгардтом он ведет семинар «Мысль и язык» в ГИИИ, там же в декабре 1927 г. делает доклад о Шпете.

От Шпета с его различением коллективного социального субъекта экспрессии общего языка (объект социальной психологии) и «творческого лика», субъекта литературы[1], несомненно, исходил особый теоретический импульс в общефилософском осмыслении ка-

---

[1] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М., 1927. С. 201—216.

тегории «образа автора». Дальнейшие шаги в ее развитии были сделаны в ОХП. Здесь отчетливо был поставлен вопрос об отвлечении субъекта монолога от социально-бытовой характерологии, об отличии конкретного говорящего или пишущего лица, к которому прикреплен монолог, и творящего «образа авторского лица», прямо характерологически и эйдолологически не явленного, но организующего художественный текст.

«Образ автора» — тот медиум, чрез чье посредство «социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические» (ОХП, V, 85). Многое (если не всё) здесь зависит от принадлежности писателя к той или иной литературной школе — каждая строит свой собственный «образ писателя». Об этом Виноградов говорил уже в докладах 1926 г.; в ОХП данное положение рассматривается на примере «образа» творящего субъекта в символизме и футуризме. Субъект литературного произведения отыскивается и усматривается в использовании конкретных художественных форм, приемов. Но это лишь «первый и притом наиболее внешний покров субъектной структуры произведения. Однако эта форма субъекта как своеобразного режиссера от литературы, играющего показом стилистических приемов, в разных литературно-исторических контекстах может получить необыкновенную содержательность. У литературного революционера она становится определителем его художественного лица. Поэтому ее функциональная связь с другими структурными членами субъекта различна. От значения «манеры», скрывающей индивидуальный облик автора за коллективным субъектом литературной школы или за той художественной индивидуальностью, чьи формы воспроизводятся, до функции символа нового эстетического мировоззрения — простираются пределы семантических колебаний этой формы образа автора»[1].

Все это был путь к тому, чтобы «образ автора» для Виноградова стал одной из главных, а потом и самой главной категорией науки о языке художественной литературы[2]. «Еще на рубеже двадцатых — тридцатых годов,— писал он в конце 60-х,— я пришел к мысли о том, что законы изменений структур литературно-художественных произведений и законы развития литературно-художественных стилей национальных литератур не могут быть объяснены и открыты без тщательного изучения исторических трансформаций образа автора в разных типах и системах художественного творчества. Образ автора — это центр, фокус, в котором скрещиваются и синтезиру-

---

[1] АВ; фрагмент начала 30-х годов, очевидно, относящийся к книге «Образ автора в художественном произведении».

[2] *Виноградов В. В.* Наука о языке художественной литературы и ее задачи. М., 1958.

ются все стилистические приемы произведения словесного искусства» (АВ).

Во всех занятиях систематическим описанием многообразных художественных текстов Виноградова с ранних лет — порою почти противовольно — не оставляла мысль о тех историко-культурных и психологических интенциях, которые участвуют в создании этих текстов. Теперь он прозревал их сквозь призму «автора». «Образ автора» был не только стилистическим понятием — он являлся для Виноградова философской категорией, разрешающей острейшую для него (и не только для него) антиномию: проекционно-эмпирического изучения самодвижения литературных форм в сфере действия внеличных объективных сил — и идеи личности, творящей предлежащий исследователю художественный мир.

Все виды речи литературного произведения — прозаического, драматического и стихового — и все жанры рассматриваются Виноградовым в конечном счете в связи с категорией автора. Они, считал Виноградов, «обусловлены образом автора. Этот образ не создает их, но и не создается ими. Здесь наглядно проявляется взаимодействие языковых и эйдолологических, т. е. в конечном определении психологических, моментов в словесном искусстве. Для стилистики безразлично, какая из сторон генетически первенствует. Но существенна проблема о принципах взаимодействия, об их вариациях в зависимости от разновидностей речи — «письменной» и «произносимой» (АВ).

Со времени ОХП, в которой несколько раз называется готовящаяся к печати книга «Образ автора в художественном произведении», упоминание исследования под таким заглавием не исчезает из работ Виноградова до конца его жизни. Несомненно, он постоянно работал над ним в 30-е годы. Судя по сохранившимся фрагментам и отражениям этой проблематики в других трудах, в книге должны были найти освещение такие вопросы, как образ автора в новелле, драме, стихе, в сказе, такие темы, как взаимоотношение образов писателя и оратора, образ автора в беллетристике и др.

Но специальной теоретической книги он так и не написал. И дело было не в тяжелых обстоятельствах 30—40-х годов (тюрьма, ссылки, кампания против «космополитизма»[1]), пресекших многие замыслы. И в 50-е годы, когда волею судеб Виноградов был взнесен на вершины научной иерархии, такая книга не была им написана. Ею не стала и ОТХР, куда вошли многие старые материалы, не увидевшие свет в свое время.

Напряженный историзм искони был главнейшей чертой научно-

[1] См.: *Некрич А.* Поход против космополитов в МГУ//Континент. 1981. № 28.

го метода Виноградова. (При его достаточно раннем приятии идеи синхронии — диахронии все же часто кажется, что он вполне мог бы подписаться под высказыванием Г. Пауля о том, что существует только один научный способ изучения — исторический.) И категория образа автора с самого начала мыслилась им как сугубо историческая: ее первый теоретический абрис уже включал исторические экскурсы об «личности» автора у Гоголя, Некрасова, Толстого, Блока, Ахматовой, А. Ремизова, С. Есенина. Соответствующие разделы поздних книг строились так же. Третья глава ОЯХЛ представляет собою цепь анализов «образа автора» в эстетике и поэтике футуризма, у Лескова, Салтыкова-Щедрина, Пушкина, Чехова. В первой главе книги «Проблема авторства и теория стилей», названной «Стиль, автор, литературное произведение как исторические категории», рассматривается проблема «стилистической целостности устно-поэтического народного произведения и его автора»[1], вопрос о типе древнерусского писателя, проблема автора в поэтике классицизма, предромантизма и романтизма. Во второй части ОТХР, озаглавленной «Проблема образа автора в художественной литературе», по собственным словам Виноградова, «сделана попытка дифференциации некоторых типов образа автора и их демонстрации»[2]. В написанных между ОХП и поздними книгами фундаментальных трудах о стиле Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого и других проблема образа автора также раскрывалась применительно к анализируемым художественным системам. В итоге этого стремления *прежде* теоретических заключений описать возможно более полно историческое развитие категории, ее специфические признаки не столько теоретически проецировались, сколько исторически раскрывались. Теорией образа автора — главной категории создававшейся Виноградовым науки — стали материалы к его истории.

9

К середине 20-х годов метод «историко-филологического анализа литературных форм», как назвал его сам автор, был в основном выработан и успешно применен Виноградовым на анализе самых разнообразных художественных систем — от Аввакума до Ахматовой. Существенные результаты были получены и в изучении истории русской литературы 1830—1840-х годов как исторической поэтики — исследовании борьбы школ, направлений, взаимодействия жанров, стилей.

---

[1] *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теории стилей. М., 1961. С. 29.

[2] ОТХР. С. 211. В рукописи книги (автограф — АВ, машинопись — ИРЛИ), в частности, есть раздел об «образе автора» у В. В. Розанова, не вошедший в опубликованный текст.

Перед Виноградовым неизбежно возник вопрос о выходе за пределы имманентного литературного ряда.

Такой вопрос в то время остро вставал и перед формальной школой. Б. Эйхенбаум решал его в плане соотнесения литературной эволюции с культурой и историей, воплощенной в фактах «литературного быта». Ю. Тынянов писал, что «в настоящее время ⟨...⟩ одним из наиболее актуальных является вопрос о взаимосвязи между литературой и другими социальными областями»[1]. По-разному ставили и решали этот вопрос другие активно работавшие в это время в области поэтики исследователи — М. Бахтин, Г. Винокур, В. Жирмунский, А. Скафтымов.

В работах этого времени Виноградов время от времени обращался к контексту самой литературы — тематике, идеологическим моментам в развитии литературных школ. Но постепенно главным внелитературным рядом, анализ связи которого с художественной словесностью Виноградов считал первоочередной задачей, стал «соседний» речевой ряд — общенациональный и литературный язык. Не установив соотношения с этой ближайшей и теснее всего связанной с литературой областью, он полагал невозможным обращаться к следующим, дальним рядам. Они же просматриваются через «общий язык», ибо его жанры и стили сложно соотнесены со всей духовной культурой общества. Необходимость изучения литературы в контексте истории литературного языка стала ощущаться Виноградовым все острее, и в книге «О художественной прозе» эта связь была поставлена во главу угла: все современные работы по исследованию художественного текста — Л. В. Щербы, А. М. Пешковского, Н. К. Пиксанова и др.— рассматриваются и оцениваются прежде всего с этой точки зрения. «История литературы, понимаемая как история словесного искусства,— делался общий вывод,— строится на песке «стилистических» рассуждений и заметок в полном отрыве от истории русского литературного языка» (V, 66). И когда в ОЯХЛ, приведя эту автоцитату, Виноградов писал, что «проблемы изучения языка литературного произведения и языка писателя все органичнее связываются с задачей построения полной истории литературного языка» и что «необходимость расширения научно-исследовательских интересов в этом направлении становилась все более очевидной в конце 20-х годов, начале 30-х годов» (с. 40), то он прямо или подсознательно имел в виду прежде всего собственную научную эволюцию — очевиднее всего это было ему самому.

Но с тех самых пор, как литературный язык стал обязательным фоном и структурной основой описания языка художественной литературы в работах Виноградова, перед ним возник неизбежный

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 520.

вопрос об их соотношении. Вопрос разделения сфер встал и при изучении им самого литературного языка. И — не был разрешен. Оценивая через двадцать лет свои очерки, Виноградов писал, что в них «понятие стиля литературного языка не было четко резко отграничено от понятия индивидуально-художественного стиля писателя. Между тем вставленные в общее повествование о развитии русского литературного языка очерки стилей отдельных выдающихся писателей относятся в большей своей части скорее к истории русского литературного искусства, чем к истории русского литературного языка. Таковы, например, в книге В. В. Виноградова главы «Язык Лермонтова», а также значительная часть разделов главы «Язык Гоголя и его значение в истории русской литературной речи XIX в.», краткий очерк, посвященный языку Л. Толстого»[1]. Еще в докладе на Международном совещании славяноведов в Белграде в 1955 г. он говорил: «Во многих современных работах наблюдается тенденция к полному смешению и даже слиянию литературного языка с языком художественной литературы»[2]. В числе тех, кто «слитно» рассматривает эти дисциплины, Виноградов называл Г. О. Винокура[3]. За два года до смерти Виноградов констатировал с обычною для него как историка науки бескомпромиссностью: «Понятия «литературный язык» и «язык художественной литературы» недостаточно разграничены. Объемы этих понятий для разных исторических эпох не определены. Исторические формы взаимодействия между литературным языком и языком художественной литературы пока еще в деталях не установлены»[4]. Эти холодно-трезвые формулировки их автор относил к тому, кто больше всех сделал в изучении того и другого,— к себе самому. В числе тех, кто смешивал, оказались сами основатели отечественной науки о русском литературном языке. Причина, очевидно, не в недостаточной ясности мысли (в этом, например, никак нельзя упрекнуть Г. О. Винокура), но в некоторых особенностях самого объекта.

Прежде всего, понятия литературности и литературы были различными в разные эпохи — литература то почти совпадала с книжностью, то включала путешествия, мемуары, историю и т. п. Границы зыбки и внутри каждого времени (включая и XX век) — всегда существуют пограничные жанры. Кроме того, были эпохи, когда «язык литературы и общелитературный язык ⟨...⟩ сливались в одно

---

[1] ОЯХЛ. С. 79.

[2] *Виноградов В. В.* Изучение русского литературного языка за последнее десятилетие в СССР//Beogradski medunarodni slavistički sastanak (15—21 IX. 1955). Beograd. S. 179.

[3] ОЯХЛ. С. 62—64.

[4] *Виноградов В. В.* Проблемы литературных языков и закономерностей их образования. М., 1967. С. 83.

неразличимое целое»[1]. В конце XVIII — начале XIX в. «проблемы художественной литературы и проблемы языка неразделимы для современников ⟨...⟩. Художественная литература становится ареной борьбы, в ходе которой решаются кардинальные вопросы языкового развития»[2]. Правда, в другие эпохи пути их расходятся, но в какие именно — вопрос очень сложный. Г. О. Винокур считал, что в XVIII в. главные процессы формирования русского литературного языка были связаны со средним стилем и проходили, таким образом, за границами художественной литературы[3]. Виноградов это решительно оспаривал[4]. Однако сам он, например, считал, что во второй половине XIX в. язык художественной литературы утрачивает «организующее значение» в системе общелитературного языка[5]. Но это утверждение, получившее большое распространение, тоже можно оспорить. Литература продолжала влиять на литературный язык. Правда, ее значение было не в том, что «через язык художественной литературы осуществлялось активное освоение литературным языком лексико-фразеологических богатств просторечия, социально-профессиональных и территориальных диалектов», происходило «обогащение его стилевой системы, активное формирование индивидуальных стилей»[6]. Все перечисленное не специфично для второй половины века — эти же процессы шли на протяжении и всего предшествующего столетия. Дело было в *качественном* преобразовании языка художественной литературы.

В ней осуществляется новый синтез стихий литературного языка, пришедших в движение в 60-е годы XIX в. под воздействием естественных наук, новых философских течений и новой социальной ситуации и общей секуляризации культуры. Этот синтез имел два полюса. На одном был Л. Толстой, сделавший возможным включение в художественное повествование любой научной, философской, профессионально-технической лексики и организацию такого повествования на принципах «логического» построения речи (усложненный «нехудожественный» синтаксис), диктуемого не какими-либо нормами, но лишь внутренними задачами текста. Полярные тенденции свое завершенное воплощение нашли в творчестве Чехо-

---

[1] *Винокур Г. О.* Язык литературы и литературный язык. // Контекст. 1982. М., 1983. С. 281.

[2] История лексики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX века. М., 1981. С. 121.

[3] *Винокур Г. О.* Указ. соч. С. 85—100.

[4] ОЯХЛ. С. 102—103; ср. IV, 203.

[5] *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1982. С. 420.

[6] *Горшков А. И.* Теоретические основы истории русского литературного языка. М., 1983. С. 153.

ва. В его поэтике был осуществлен принцип равнодостойности изображения любых сфер и явлений действительности, «высоких» и «низких», «крупных» и «мелких», независимо от их внелитературного масштаба. Этот принцип вместе с невиданным разнообразием изображения лиц разных профессий, сословий и социальных прослоек в их речевом самовыражении предопределил исключительное богатство использования Чеховым разговорных и книжных речевых стилей. Но главное было не в самой этой изобильности. В отличие от шестидесятников, раннего Писемского, Лескова вся эта лексика давалась не в резкой стилистической маркированности, не выпячивалась над повествовательной поверхностью, но подгонялась «заподлицо» с нею. Чужое слово включается в чеховское повествование не только не в своем «сыром» виде, но даже сплошь и рядом не в формах несобственно-прямой речи, а образует своеобразный тонкий стилистический налет. Утверждается идея благозвучия, мелодики, гармонии речи, простоты и отчетливости («беллетристика должна укладываться сразу, в секунду») синтаксического выражения. Эти принципы организации текста оказали огромное влияние не только на язык русской художественной литературы, став одной из магистральных дорог русской прозы, но и на литературный язык в целом, поставив задачу простого, ясного, «ровного» стиля публицистического и научного изложения, стиля, однако же не чуждающегося просторечия и ярких эмоционально-экспрессивных элементов, но данных в согласованном, приглушенном, отшлифованном виде.

С проблемой влияния языка художественной литературы на развитие литературного языка связан вопрос о роли личного почина, индивидуального вклада великих художников слова в это развитие. Если эта роль достаточно велика, то изучение литературного языка все время будет прослаиваться исследованием индивидуальных стилистических систем, если же нет, то эти системы ставятся в общий ряд текстов-источников.

В XIX в.— веке эволюционных идей — господствовало представление о постепенном накоплении безличных изменений; Веселовский распространил это на исследование художественных форм. Они — и в первую очередь поэтический язык — даны поэту так же, как и обыденный язык. Поэт не создает художественного языка, не находит его в народнопоэтическом койне, которым и пользуется для эстетической объективации народившихся в обществе новых «содержаний». «Произвол поэтического вымысла более, чем обыкновенно кажется, ограничен формами, выработанными предшествующим развитием, если и не совсем в той мере, в какой речь образованного человека XIX века заколдована в пределах словаря, над составлени-

ем которого не он трудился»[1]. «Ряд неизменных формул» — «материал столь же устойчивый, как и материал слова»[2]. Устойчивость поэтических формул приравнивается к устойчивости самого языка. Жанры, мотивы, сюжеты, поэтический язык рассматриваются Веселовским в противоположность феноменологическим методам, вне конкретной создающей их личности, «принимаются за нечто существующее вне пределов творческого сознания, так что взору исследователя они представляются какой-то самостоятельной стихией, где над всем совершающимся царят особые, исключительно этой стихии присущие, законы и нормы»[3].

Идея решающей роли индивидуального почина в языковой эволюции связана с именем К. Фосслера и его школы. Как прямо формулировал принадлежащий к ней Л. Шпитцер, «цель Фосслера — индивидуализм»[4], осуществляющий творческое начало, благодаря которому «поддерживается жизнь языка»; дальнейшее же «языковое развитие совершается благодаря тому, что особенное становится всеобщим»[5]. Первоначально это особенное является как индивидуально-стилистическое; отсюда примат стилистики у Фосслера: «Синтаксис и даже грамматика — не что иное, как застывшая стилистика»[6], «прежде всего стилистика, а уж после — синтаксис»[7].

Отношение Виноградова к идеям Фосслера было двойственным. С одной стороны, он осуждает его за стремление в пределах литературы «искать направляющие словесное творчество эпохи», «скрытые тенденции» письменного и устного языка, так как их легче найти в работе над «немногими и крупными, чем над многочисленными и мелкими словесными образованиями» (IV, 82). С другой — почти

---

[1] Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. Рус. лит. 1959. № 3. С. 119.

[2] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 52.

[3] *Энгельгардт Б. М.* Александр Николаевич Веселовский. П., 1924. С. 45. Чрезвычайно характерно для эпохи формирование вопроса, данное в одном газетном отчете: «При первом обсуждении книги Н. И. Кареева «Литературная эволюция на Западе...» в центре дискуссии (в которой приняли участие А. Н. Веселовский, И. Э. Мандельштам, И. Е. Гудлет, А. П. Саломон и др.) стоял вопрос, «возможно ли принять безусловно свободное личное творчество» (В обществе романо-германской филологии//Новости и биржевая газета. 1889. 6 февр. № 37.).

[4] Spitzer L. Stilstudien. Stilsprachen. München, 1928. Bd. 2. S. 503.

[5] Vossler K. Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg. 1905. S. 115, 80.

[6] *Шпитцер Л.* Словесное искусство и наука о языке.// Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 208.

[7] Ср.: «У небольшого числа великих поэтов данного времени, так сказать, потенцируются, шаржируются, собираются под увеличительным стеклом множество мелких тенденций их родного языка» (Фосслер К. Отношение истории языка к истории литературы. Логос. 1912—1913. Т. III, № 1/2. С. 258).

в тех же выражениях он сам заявляет, что в «сфере литературно-языкового творчества легче уясняются специфические аспекты и категории литературного языка» (IV, 159), что «языковое творчество, его законы, методы, направления и возможности ярче всего выражаются в великих произведениях словесного искусства 〈...〉. В индивидуальном творчестве нередко раскрываются полнее и острее общие свойства и процессы языкового развития 〈...〉[1]. Стилистические достижения отдельной личности так же передаются по наследству, как язык в целом 〈...〉. Процессы грамматизации отдельных речевых актов, определяющие систему языка и ее изменения, не могут быть уяснены и осмыслены без исследований индивидуального речетворчества, без изучения словесно-художественного творчества крупных писателей» (IV, 162). Не считая индивидуальное речетворчество «основной двигательной силой языка»[2], Виноградов вместе с тем сочувственно цитирует высказывание Фосслера, что «в искусстве господствует право личности, в грамматике — право коллектива»[3], а еще в книге «О художественной прозе» в духе Фосслера подробно развивает идею возникновения под пером выдающихся художников неких новых явлений стиля «путем индивидуально-творческого преобразования и использования сокровищ современной им и прошлой жизни поэтического, литературно-книжного, интеллигентски-разговорного языков и разных форм «внелитературного» выражения» и дальнейшего проникновения их уже в виде шаблонов, клише «в диалекты общего письменного и разговорного языка» (V, 95—96). Отзвук тех идей слышится и в утверждении о том, что в языке художественной литературы «нередко отыскиваются корни индивидуальных образований, вошедших позднее в общелитературный оборот. Тут острее выступает роль личного почина в строительстве языка, тут рельефнее обозначаются толчки языкового развития, исходящие от отдельных личностей» (IV, 165—166).

Как положительную сторону воззрений А. А. Шахматова на процессы развития литературного языка Виноградов отмечает понимание им роли «отдельных индивидуумов» и упрекает его за несогласованность этой точки зрения с общей тенденцией Шахматова исследовать в развитии литературного языка лишь «закономерность языковых явлений, их общность» (IV, 220).

Роли личности в преобразовании и движении литературного языка Виноградов отдавал многое, о чем говорят и сами формулировки, естественно рождающиеся в его размышлениях над этапами этого движения: «Карамзин дал русскому языку новое направление»

---

[1] ОЯХЛ. С. 184.

[2] *Виноградов В. В.* Наука о языке художественной литературы и ее задачи. М., 1958. С. 11.

[3] ОЯХЛ. С. 184.

(IV, 51); «Крылов возводит народную речь на высшую ступень литературного достоинства» (IV, 52); «Пушкин создал и санкционировал многообразие национальных стилей»[1]; «Белинский обрабатывает русскую литературную речь»[2]; «той литературной личностью, которая в эпоху 30—50-х гг. стояла в центре языковой борьбы, был Гоголь»[3]. По отношению к национальному литературному языку, говорил Виноградов в докладе на V Международном съезде славистов, «может быть выдвинут базис об организующей и формирующей роли отдельных индивидуальностей (например, Пушкин в истории русского национального литературного языка, Вук Караджич — в истории сербского, Христо Ботев — болгарского, Мицкевич — польского и т. д.[4]). Эту мысль он повторяет в одной из последних своих обобщающих работ — статье «Литературный язык» и добавляет, что индивидуальное влияние было доминирующим в формировании многочисленных литературных языков, которые появились в течение последних двух столетий» (IV, 296).

Индивидуальное — общее всегда были полюсами напряжения научной мысли Виноградова. Проблему соотношения «личного или личностного и общего» он считал «самым сложным и трудным вопросом» (IV, 165) и при изучении поэтики. Центральная категория его лингвистической поэтики — образ автора — это, строго говоря, сведение внеличного понятия структурного целого к категории, замешанной на личностной основе. Непримиренными идея индивидуальной преобразующей инициативы и результатов коллективного языкового творчества остались и в его теории исторического развития литературного языка.

10

Непримиримость этих идей была не личною особенностью Виноградова. Его сознание, как сознание всякого большого ученого, оказалось ареной противоборства, выросшего до размеров антиномии, двух мощных тенденций века: идеи творящего духа и идеи внеличного саморазвития культурно-исторических феноменов, усво-

---

[1] *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. С. 295.

[2] Там же. С. 370.

[3] Там же, С. 378. Любопытно заметить, что и в исторической лексикологии его чрезвычайно сильно занимала «личностная» история — созданный им жанр «истории слов» фиксировал «авторские» вехи в движении слова сквозь время. Кроме того, традиционная этимология полихронична и поэтому надысторична; Виноградову же всегда важна была конкретно-временная историчность.

[4] *Виноградов В. В.* Различия между закономерностями развития славянских литературных языков в донациональную и национальную эпохи. М., 1963. С. 28.

енной под влиянием эволюционных теорий естественных наук, лингвистики и некоторых современных ему направлений поэтики.

Мысли Виноградова о невозможности построения истории литературного языка без опоры на язык художественной литературы представляются актуальными и перспективными и сейчас. Национальная литература — это единственная всеобщая сфера письменного выражения, которая объединяет носителей всех существующих в данном синхронном срезе функционально-речевых стилей, т. е. членов социума, в своей повседневной практике пользующихся одним из них, например, официально-деловым или научно-техническим,— объединяет их как людей, обращающихся к главному источнику духовной культуры нации, соединяет их как читателей. Прибавим, что более всего это относится к литературе русской, которая в силу исторических особенностей российского общественного развития выполняла и восполняла роль публицистики, философии, социологии.

Художественная литература — наиболее авторитетная сфера использования литературного языка, где с ним имеют дело лучшие представители речевой культуры нации, обладающие более прочих членов общества вкусом, талантом, языковым чутьем, отвергающие все, «не вытекающее из языковой системы, не заложенное в ней потенциально»[1], и угадывающие в литературном и общенародном языке наиболее жизнеспособные побеги и линии развития. Многое здесь, конечно, зависит от степени таланта — именно это объясняет, почему основателем русского литературного языка стал Пушкин, а не Катенин, предвосхитивший многое в пушкинской реформе, или почему в литературном языке живут просторечные формулы Крылова и не прижилась народная фразеология из прозы В. Даля.

Великие писатели не только острее видят все краски языка; их работа — как бы последний удар кисти мастера на коллективном полотне подмастерьев. Мастера слова не только лучше других чувствуют направление главных струй движения языка — культурообразующая сила гениальной личности укрепляет это направление своим духовным авторитетом гораздо вернее, чем любое законодательное установление.

Во всякой культуре периоды экстенсивного накопления сменяются эпохами интенсивного освоения. Роль русской художественной литературы нового времени заключается не только и не столько в собирании речевых богатств различных стилей и диалектов (что делает и наука, и публицистика, и даже газетная фельетонистика), но во внутреннем лексико-стилистическом упорядочении системы

---

[1] *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 28—29.

языка, его семантических преобразований, развития более глубокого словоупотребления для изображения абстрактных свойств и конкретных явлений и ситуаций, его фразеологических связей. Писателю, Автору, по слову Карамзина, выпадает на долю «выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!»[1]. И в новое, и в новейшее время художественная литература остается главной сферой функционирования литературного языка, наиболее полно отражающей важнейшие тенденции и процессы его развития.

При постоянном подчеркивании Виноградовым специфики задач изучения литературного языка и языка художественной литературы в светлом поле его сознания безусловно было не их различие, но связь и взаимопроницаемость. Отсюда — общность аналитических категорий при исследовании обеих сфер. В «Очерках...» язык писателей, как известно, был основой и канвой исторического процесса развития русского литературного языка; в программной статье 1946 г. «О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII—XIX вв.» история языка литературных произведений (словесно-художественного богатства) и истории индивидуальных и жанровых стилей также включена автором в общую историю литературного языка. Рассматривая литературный язык XVIII в., Виноградов писал, что его история сводится к трем процессам: «ко все более тесному сближению стилей литературного языка с системой национально-разговорного общенародного языка; к постепенному устранению перегородок, жанровой разобщенности между тремя стилями языка и к созданию единой национально-языковой нормы литературного выражения при многообразии способов ее функционально-речевого использования; и, наконец, к литературной обработке народного просторечия» (IV, 198). Но теми же главными процессами в изображении Виноградова характеризуется и история собственно языка художественной литературы этого времени.

Говоря в ОЯХЛ о главных проблемах анализа языка художественного произведения, Виноградов выделил несколько специфических для него категорий. Их содержание было сформулировано в виде известной серии вопросов: «Как и для чего сочетаются в структуре изучаемого произведения разные стилевые пласты лексики? 〈...〉 Какими путями достигаются те «комбинаторные приращения смысла», которые развиваются у слов в контексте целого произведения? Каков образный строй произведения? Какая связь

[1] *Карамзин Н. М.* Сочинения. М., 1820. Т. VII. С. 218.

между лексико-фразеологическим и синтаксическим строем произведения? Каковы изобразительные функции синтаксических форм?»[1] Этот перечень — своеобразная сводка результатов виноградовских исследований языка русской литературы, осуществленных в 1930—1958 гг.

В статье «О задачах истории русского литературного языка» Виноградов перечисляет понятия, которые должно использовать при изучении уже литературного языка. Нетрудно заметить, что здесь мы встречаемся с теми же категориями, которые были обозначены в приведенной серии вопросов по поводу языка художественной литературы: «Грамматика литературного языка должна быть стилистической. В экспрессивном синтаксисе литературного языка особое место принадлежит учению о синтаксическом строе сложных речевых единств, «высказываний», об экспрессивных оттенках разных синтаксических вариаций в пределах сложного синтаксического целого ⟨...⟩. Вопросы изучения семантико-стилистической структуры фразеологических единиц и сложных фразеологических сочетаний, вопросы изучения семантики словоупотребления и словесных образов, вопросы изучения комбинаторных приращений смысла слов и фраз в сложных речевых контекстах приобретают особенно важную роль в науке о литературном языке» (IV, 159—160). Если при изучении литературного языка используются категории науки о языке художественной литературы, то последняя, в свою очередь, «не чуждается тех же приемов, категорий и понятий, с помощью которых изучаются система литературного языка, тенденции и закономерности его развития»[2]. Провозглашая науку о языке художественной литературы, Виноградов, разумеется, снабдил и оснастил ее специфическими категориями. К таким категориям он относил структуру и нормы авторского повествования, несобственно-прямую речь, проблему точек зрения, проблемы сказа и типов повествователей и, наконец, сам «образ автора». Но при всем том в его работах, посвященных как литературному языку, так и языку писателей, всегда решается ряд задач, общих для того и другого. Отчетливость теоретического различения не обеспечивала различия аналитического, и в виноградовских конкретных анализах часто очень трудно вычленить то, что относится к истории литературного языка, а что — языка художественной литературы.

Эта особенность его аналитической манеры сложилась, возможно, отчасти и под влиянием того объекта, с которого он начал новый этап своей научной деятельности и которому отдал больше всего

[1] ОЯХЛ. С. 228.

[2] *Виноградов В. В.* Наука о языке художественной литературы. М., 1958. С. 23.

сил — творчества Пушкина, где проблемы литературного языка и языка литературы исторически скрестились в поле одного сознания и в пределах одного творческого пути.

11

Несмотря на огромный объем написанного, Виноградов не принадлежит к числу мыслителей, сумевших с достаточной полнотою и ясностью изложить свои идеи. Особенности его научной медитации, самого его стиля делают их восприятие не только затрудненным (о чем не раз писали рецензенты его работ), но иногда и препятствуют восприятию глубины его мыслей, оставляя читателя у их поверхности.

В основе воззрений Виноградова лежала философия языка и речевой деятельности как самостоятельной, огромной и пребывающей в постоянном движении сферы духа. Эта сторона его взглядов эксплицитно не явлена, он не писал специальных работ на такие темы (именно в этом, быть может, проявилось влияние некоторых современных ему направлений эстетической мысли с их неприязнью к философии, «гайсту», которую он в целом не разделял). В любой работе, посвященной вполне конкретной проблеме синтаксиса или стиля писателя, общая виноградовская философия языка присутствует как подстилающая поверхность или второй план.

Язык он внутренне ощущал не как пусть сложный, однако обозримый конгломерат, инвентарь, словарь, даже систему — но как некую стихию, родственную потоку, океану, бурлящему расплаву металла. Излюбленные его образы при описании языка эпохи или стиля писателя — речевые массы, которые движутся, сталкиваются, переплавляются, уходят вглубь или выносятся наверх.

Виноградов неустанно-мучительно стремится внушить и передать свое ощущение языка, его ткани, сути, плоти как живого вещества, тела, одушевленной стихии, мыслящего океана. Однако иногда ему кажется, что образность подвижных текучих масс не передает всей языковой динамики — и он обращается к семантической сфере иной, но столь же чреватой огромными внутренними силами, дает образы тектонических сдвигов, разломов, столкновений, смещения поверхностей и глубинных пластов, взрывов и лавинообразных движений[1].

---

[1] Любопытно, что метафорику геологических катаклизмов в размышлениях над развитием языка использовал В. Гумбольдт: «Как земной шар, который прошел через грандиозные катаклизмы до того, пока моря, горы и реки обрели свой настоящий рельеф, с тех пор остался почти без изменения, так и языки...» (*Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 307).

Эти грандиозные образы чаще всего относятся к стихии литературного или общенародного языка. Применительно к языку художественной литературы образность — при том же текуче-динамическом наполнении — более мирная, камерная, соизмеримая с масштабом одного человеческого сознания: «В публицистическом (так же, как и в повествовательном) языке Гоголя к середине 40-х годов ломается не только система лексики и фразеологии, но и весь строй образов, весь семантический фундамент речи ⟨...⟩. В его сфере нейтрализуются, уничтожаются или переплавляются романтические приемы выражения, свойственные Гоголю в 30-е годы. Церковно-книжные образы непосредственно из библейских цитат внедряются вглубь авторской семантики» (VI, 322); «...возникал разрыв двух плоскостей художественной действительности, как бы пересекавших, перерезавших одна другую»[1]; «...образ, окруженный как бы облаком настойчивых, но неуловимых современных ассоциаций»[2] и мн. др.

Осознание и внушение ощущения океаноподобного движения речевой стихии, противоборства гигантских сил и протекания катаклических процессов в одной из сложнейших сфер человеческого духа — быть может, одна из главных, еще не вполне оцененных сторон деятельности Виноградова-мыслителя и философа языка. Желание приобщиться к этому ощущению повелительно влечет вчитываться в зыблющиеся, смыслонагруженные медитации, трудно усваиваемые от громоздящихся массивов материала.

Но эзотерическим языком этих философско-лингвистических медитаций научный стиль Виноградова не исчерпывается. Описав огромное количество самых разнообразных русских художественных текстов, преимущественно нового времени, с морфологической, лексико-фразеологической, синтаксической и стилистической сторон, он эмпирически едва ли не исчерпал главные возможности построения этих текстов — типов автора и рассказчика, вариантов точек зрения, видов повествовательно-композиционных объединений и характера экспрессивно-смысловой игры. По сути дела, он создал метаязык, аппарат описания сложной структуры многосубъектного, многопланного и полистилистического повествования новой русской литературы, аналитический инструментарий, давно используемый современной филологической наукою.

Наиболее резкой чертой мышления и метода Виноградова был

[1] *Виноградов В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 114.

[2] Там же. С. 116. Только один раз Виноградов применил образный арсенал, обычно используемый им при характеристике общего языка, для языка индивидуального — образ волнистой бурлящей стихии. Это был стиль Толстого. См.: *Виноградов В. В.* О языке Толстого//Лит. наследство. М., 1939. Т. 35/36. С. 171.

его сциентический максимализм, граничащий с научным романтизмом. Особенно ярко он проявился в его отношении к двум главным составляющим исследования всякого эволюционного процесса — полноте фактов и историзму.

Теоретик и философ языка, Виноградов все же, кажется, более всего ценил факт и мог бы сказать вместе с одним из своих учителей акад. Е. Ф. Карским: «Гипотезы 〈...〉, опирающиеся на незначительное число фактов, могут оказаться не имеющими истинной ценности 〈...〉, тогда как факты языка никогда не потеряют значения»[1]. Его устремления были направлены не к полноте, но к исчерпанности фактов. Положение не доказывается и не иллюстрируется наиболее яркими из них в виде примеров, но сопровождается приложением приближающегося к полноте их списка. Так была построена уже его дебютная работа по поэтике — статья о гоголевском «Носе», едва ли не закрывшая перечень «носологической» литературы (см. II, 470, 483—484). Во втором своем печатном труде по поэтике — опыте анализа «Двойника» Достоевского — Виноградов сопровождает характеристику стилистических приемов Достоевского почти исчерпывающими списками (более 50 номеров в каждом) словесных образований, в которых воплощены эти приемы (см. II, особенно с. 107—116). Эта устремленность хорошо видна при сравнении текстов ранних работ с их переработанными вариантами в книге «Эволюция русского натурализма» (1928). В статью, где, казалось бы, доказательных фактов достаточно и едва ли не избыток, вводятся факты новые и новые. В истории литературного языка бюффоновский всеохватный романтический максимализм Виноградова проявляется в том, что при чтении его работ в этой области нельзя определить, где проходит граница отбора памятников. Создается впечатление, что любой из его принципов отбора казался ему суживающим разнообразие текстов и немедленно нарушался им же самим — привлечением памятника из совершенно неожиданного круга. Это, несомненно, приближало научное описание к реально существующему и не поддающемуся четкой классификации корпусу текстов на русском языке.

Максимализмом был окрашен и виноградовский историзм. Здесь это связывается раньше всего с проблемой изучения современной критики и вообще мнений современников в широком смысле — их высказываний, литературных, стилистических, семантических толкований и оценок. Едва ли не все главные виноградовские историко-литературные и многие лингвистические дефиниции восходят к представлениям самих участников изучаемого исторического процесса («сентимальный натурализм», «романтически-ужасный

---

[1] Эта выписка сохранилась в АВ.

жанр» и др.). «Легко перенести в далекую эпоху,— писал Виноградов во вводных разделах книги «Язык Пушкина»,— те категории и понятия, которые определяют систему современного литературного языка или строй современной литературы. Легко, но методологически неправильно. Гораздо труднее установить главные, действенные категории 〈...〉, присущие самой воспроизводимой эпохе, имманентные ей. При изучении языка Пушкина необходимо погрузиться в смысловую атмосферу того времени, понять стилистические контакты русского языка пушкинской поры. Одним из главных средств этого имманентно-исторического осмысления является знакомство с социально-языковыми категориями и понятиями, в свете которых сам Пушкин наблюдал, оценивал и утверждал речевые формы современных ему литературы и быта»[1].

Историографический максимализм Виноградова здесь проявился в том, что он все эти мнения и точки зрения не перелагает, не пересказывает своим языком. Он предоставляет современникам свободную трибуну, кафедру, амвон, дает возможность забытым голосам звучать в их естественном окружении, живой полноте и собственном тембре, не искаженном переписыванием на пленку иного века, движущуюся с другой скоростью. Он был убежден в уникальности однажды выраженного и непередаваемости его на языке позднейшей эпохи. В результате свод этих мнений часто предстает как монтаж высказываний, авторское отношение к которым не уточняется или выражается самым общим образом[2].

Эта манера сочеталась с языковедческой привычкою давать серии, связки, цепи примеров из привлекаемых текстов с минимальными указаниями типа «ср.», «см.» или вообще без таковых. Обычное для лингвистики и некоторых естественных наук, это «карточное» изложение[3] становится некой новой особенностью литературоведческого стиля[4]. Примеры должны говорить сами за себя. Автор

---

[1] *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 13—14.

[2] Напр.: «Чрезвычайно своеобразно рассуждал кн. В. Ф. Одоевский» («Язык Пушкина», с. 395). В книге «Язык Пушкина» эта манера обозначилась, пожалуй, наиболее явственно.

[3] «Система карточных записей,— писал О. Мандельштам,— оказала решающее воздействие на научную стилистику Дарвина» (Вопр. лит. 1968, № 4. С. 196).

[4] Отчасти это напоминает манеру Л. Шпитцера, которого Виноградов внимательно читал начиная с 20-х годов. «Некоторые рецензенты считали,— писал Шпитцер о своих критиках,— что не нужно давать такого большого количества примеров для того или иного стилистического явления 〈...〉, но именно их скопление приводит к той точности, к которой мы привыкли в лингвистике и которую хотелось бы привнести в исследование проблем словесного искусства» (Spitzer L. Stilstudien. Stilsprachen. München, 1928. Bd. 2. S. 509).

верит в могущество самого текста, в скрытую его силу и одновременно апеллирует к мыслительной активности читателя, его способности сопоставлять и анализировать тексты.

Стоит вдуматься в лексико-синтаксический строй пушкинского стихотворения, пишет он в «Стиле Пушкина», «чтобы сразу же выстроилась длинная галерея разнообразных литературных прототипов из русской литературы XVIII и начала XIX века, чтобы припомнилась вереница стихотворений...»[1]. И эта вереница в его сознании выстраивается и в книге воспроизводится: иногда дается по 10—15 примеров без дальнейших уточнений особенностей и оттенков каждого. В этой книге столь же резко воплотилась и другая черта его научного изложения. Виноградовская мысль, явившись в тексте, дает затем в нем большие круги, распространяясь все шире, захватывая новый материал и повторяя в ином, часто сглаженном виде энергию первого всплеска. Мысль варьируется в разных главах книги; Виноградов стремится охарактеризовать объект со всех сторон, в том числе и с тех, которые выходят за рамки темы.

Обе эти черты могут создать ощущение обилия в его книгах «сырого» материала, иногда справедливое[2]. Но в большинстве случаев читатель, имеющий силы этот материал осмыслить без ежеминутного руководительства автора, убеждается, что эти цепи, серии примеров имеют внутреннюю логику, что цитаты дополняют, «окрашивают» друг друга, согласовываются, контрастируют — как кадры в киноленте. И, как при восприятии киномонтажа, нужно овладеть этим языком, этой логикой, что непросто, ибо для того надо познакомиться со всем более чем сорокатомным корпусом трудов ученого. Но упорный читатель оказывается вознагражден ощущением такой погруженности в эпоху, столь полного приобщения к ее краскам и голосам, какое редко дает составленный в наше время текст.

Есть авторы, которые о литературе и ее языке пишут очень просто. Но часто оказывается, что в результате исчезает сложность самого объекта, представленного в этих четких и ясных положениях. В метафизической сфере далеко не всякая мысль может быть выражена просто и недлинно; втискиванье ее в прокрустово ложе простоты-краткости чревато потерями. И те, кто не желает посту-

---

[1] Стиль Пушкина. С. 493—494.

[2] В числе причин, обусловивших загроможденность книг материалом и его композиционную неупорядоченность, немалую роль сыграли и вненаучные. С 1932 по 1944 г., в годы написания главных своих трудов, Виноградов находился — с очень небольшими перерывами — вне обычной научной и бытовой обстановки, живя в ссылке в Вятке (в годы его пребывания в ней ставшей Кировом), Можайске, Тобольске. Пользуясь книгами частных лиц и из случайных библиотек, он не был уверен, будет ли держать в руках их и выписки из них еще раз. Отсюда стремление, потом ставшее привычкою, закрепить весь нужный материал печатно.

паться многообразием смысловых оттенков и обертонов, очень неохотно идут на всякую популяризацию. К ним принадлежал Виноградов. В популярном изложении он видел насильственное упрощение и примитивизм.

Как во всяком оригинальном явлении, в стиле Виноградова нет черт, свойственных другим стилям мышления и изложения. От него не надо требовать щербовской краткости, выразительной ясности А. С. Орлова, тыняновской логики, скафтымовского композиционного изящества, бахтинской метафизической внятности. Но мощный, с туманно обозначающимися берегами поток виноградовского повествования несет огромное количество мыслительного материала, он в состоянии поднять суда такого тоннажа, какие не часто заплывают в филологические воды.

Литературный язык каждой эпохи закреплен в огромном количестве текстов. Исчерпывающее знакомство с этим корпусом — идеал недостижимый. Виноградов ощущал его как реальную цель. Журналы, альманахи, риторики, грамматики, словари, лечебники, военные уставы, сборники судебных речей и духовных сочинений, книги критических статей — короче, вся русская книжность XVIII—XIX вв. была в сфере его внимания, и сфера эта все расширялась. Думается, не будет преувеличением сказать, что в русских текстах нового времени Виноградов был начитаннее, чем кто другой.

Результатом этой начитанности было обилие в виноградовских сочинениях лингвистических характеристик, квалификаций, восходящих не к словарям и грамматикам, но непосредственно к многообразным контекстам, социально-речевому и стилистическому узусу времени, нигде, кроме самих текстов, не зафиксированному во всей полноте. Благодаря многосторонности своих интересов, тем и подходов, всякую фразу, слово он видел не с какой-либо одной точки зрения, но с многих разом. Каждая отдельная квалификация находила свое место в специальных работах по поэтике, исторической лексикологии, синтаксису, морфологии (любопытна взаимодополняющая перекличка одних и тех же примеров в них), но в целом для Виноградова было не столь существенно, с какого конца начать,— важно было, чтоб слово до конца было осмыслено, понято, исчерпано. Эта стереоскопичность видения слова вместе со знанием большого количества реальных контекстов его бытования давала и еще более важный, хотя и не так явно обнаруживающий себя, результат. Она давала ученому не только знание об изолированных единицах языка, но внутреннее понимание еще не описанных законов организации целостных контекстов русской речи — законов, связанных, с одной стороны, с нижними ярусами системы языка и, с другой, с верхними, восходящими к особенностям нацио-

нального сознания. Это понимание-ощущение не всегда эксплицируется, но постоянно чувствуется как некая непременная подоснова в работах Виноградова на любую тему — от морфологии до истории литературы. Особенно ярко она выявлялась в не скованных письменным жанром его устных анализах — лекциях, консультациях, беседах и других подобных текстах,— зафиксированных лишь в небольшой своей части.

Страстное тяготение к исчерпывающей историко-эмпирической индукции, стремление дать возможно большее число параллелей, откликов, отзвуков, оценок, мнений — первое, что делает виноградовский текст существенно сложным. Однако читатель терпеливый получает не общий контур мысли, но детальный ее слепок, сохранивший все изгибы того материала, который она облекала. Такой читатель заметит, что в «свернутом» виде виноградовская мысль теряет нечто очень для нее существенное.

Но, разумеется, сложность эта объясняется не одною изобильностью историко-литературного и лингвистического материала, размещенного на единице повествовательной площади.

Созерцая слово, он видел его во всей его метафизической и стилистической многосмысленности, в лабиринте скрещений исторических, культурных, семантических интенций. И стремление всегда, во всякий момент повествования, в каждой фразе запечатлеть и утвердить эту многопланность приводило к тому трудному стилю, который не воспринимается «враз, в секунду», но зато дает не только мыслительный результат, а заставляет проходить вместе с автором все этапы его размышлений. Это тот стиль, которым писали его современники — И. А. Ильин, А. Ф. Лосев, Н. О. Лосский, Ю. Н. Тынянов, Г. Г. Шпет, Б. М. Энгельгардт. «Туманен» и «невнятен» такой стиль лишь не желающему сделать должного интеллектуального усилия, чтоб внять ему.

Но этими качествами манера его не исчерпывается. Виноградов глубоко знал стили литературных школ и направлений разных эпох и многие краски оттуда взял. Он с удовольствием употреблял высокие архаизмы («Сквозь призмы мнимых воскресителей угасших литературных традиций созерцаются ими древние лики»), не гнушался низким словом литературных «физиологий» («скользили по поверхности натуральной поэтики и «ковыряли», выражаясь натуральным слогом, те места ее, которые им казались особенно злокачественными»), прибегал к слову прямому и резкому («обречена на упрощенный схематизм, граничащий с историко-литературной ложью»), к неожиданным в таком контексте сравнениям и стихотворным цитатам («Как вдовы преданные «перебирают мужнины слова», так они тогда бьются в тисках немногих образов и воплощающих их формул словесных...»), мог употребить оборот в стиле

и ключе исследуемого автора («Уходя в далекое прошлое, окутываясь его туманами в разных частях, он все же блещет, как чудесный мираж» — о Гоголе) и внедрить в историческое повествование эмоциональный эпитет или образ: «За Востоковым идут его медлительные эпигоны»; «Лишь одиноко стояли синтаксические вехи, водруженные Потебней»; «...риторика является тем резервуаром, из которого черпает свою теоретическую воду пиитика». Столкновение научного термина и образа совершенно иной стилистической сферы («Макар Девушкин в сюжетах своих новелл и в приемах художественного воплощения натуры следовал поэтике натурализма, лишь обвевая ее сентиментальным дыханием») было его излюбленным приемом. Ирония и языковая игра, в том числе и каламбурное обыгрыванье термина («Смотря в корень слова и в его образ, Потебня...») были характерным свойством стиля письменной и устной речи Виноградова. Эта особенность восходила, несомненно, к некоторым чертам его сложной и многосторонней личности.

Тяжелое время, на которое упал расцвет научной деятельности Виноградова, наложило на него свой отпечаток, и это нужно иметь в виду современному читателю. Сказалось это главным образом в терминологии. Так, безусловно влиянием (или уступкой) времени объясняется использование им применительно к языку таких терминов, как «буржуазный», «капиталистический», прямолинейно социологизирующих его явления[1]. Но эти недолго включаемые термины не затронули основ концепции Виноградова и цельности его взглядов, оказавшейся большей, чем у многих его современников. В сущности, он никогда не отказывался от своих идей 20-х годов (что, в частности, позволяло ему в поздние сочинения неузнанно включать фрагменты своих старых неопубликованных работ — см. наш комментарий: V, с. 327, 333).

Ситуация, когда некая теория ее автором не изложена в систематическом виде или изложена «трудно», для истории науки не столь уж редка (можно привести примеры А. А. Потебни, Ф. де Соссюра, Г. Г. Шпета). И судьба, влиятельность научных идей часто зависит от того, были ли они в конечном счете кем-либо изложены последовательно и в соответствии с современной научной парадигмой. Можно утверждать, что судьба идей Потебни была бы иной без писаний харьковской школы, в которых многажды были разъяснены его мысли. Очень рано получил своих толкователей и систематизаторов формальный метод (Б. М. Энгельгардт, Б. В. Томашевский).

---

[1] Упреки в недостаточности социологизма сопровождали почти все его главные труды 30-х годов,— см. редакционное предисловие к книге «О художественной школе», рецензии на: «Язык Пушкина» и др.

В таком систематическом изложении нуждаются и философско-лингвистические взгляды Виноградова; требует его и виноградовская концепция исторического развития новой русской литературы. В 1946 г. он писал, что исследования языка и стиля литературных произведений могли бы создать «твердую лингвистическую базу для исторической поэтики, проекты которой, предложенные великими русскими учеными — акад. А. Н. Веселовским и А. А. Потебней,— нуждаются в некотором изменении и восполнении в связи с новыми научными идеями и теориями нашего времени» (IV, 177).

В работах Виноградова 1934—1969 гг. и представлен, по сути дела, первый опыт исторической поэтики русской литературы на основе эволюции ее словесно-повествовательных форм от Карамзина до Толстого (в более широком аспекте, включающем сюжетно-тематические и идеологические уровни, была разработана литературная эволюция гоголевского периода русской литературы в его работах 1920—1928 гг.). Подробное изложение развития поэтики русской литературы в виноградовском освещении с включением того аналитического материала, на котором она основывается и без которого не мыслится, когда-нибудь, несомненно, будет сделано — и это будет необходимый шаг в развитии историко-литературной науки, в удалении из нее чуждых ей политико-социологических категорий и построении ее на основе собственных незаемных категорий.

1974, 1978, 1986

ЖИВОЕ РУССКОЕ СЛОВО И ЕГО СОБИРАТЕЛЬ

В литературе живое, просторечное, диалектное, профессиональное слово мы видим в художественно переоформленном виде. Узреть его «в натуре» — задача непростая и не всем доступная. Тем интереснее всякая работа, нас к этой задаче приближающая, позволяющая воочию увидеть тот материал, которым пользовались великие мастера слова.

В 1982 г. в издательстве «Московский рабочий» вышла книга Е. П. Иванова «Меткое московское слово». Это книга о языке и быте людей самых различных профессий старой Москвы: цирюльников и парикмахеров, извозчиков и портных, сапожников и трактирных половых, банщиков и ресторанных официантов, «ловцов пернатых» и гробовщиков. Большинство этих занятий осталось в прошлом целиком, другие настолько переменили свои формы и облик, что тоже могут считаться в своем прежнем виде исчезнувшими.

Автора интересует все — внешний вид его героев, их одежда, их жилье, еда, условия их труда, сам процесс работы, заработок, образ мышления. И главное — их живая речь.

Каждая городская профессия обладала своей терминологией, вырабатывала свой «язык» — присказки, выкрики, прибаутки, острословицы, рекламировавшие товар, рисующие производственный процесс, метко характеризующие и покупателей, клиентов, и самих работников. Этот летучий словесный материал, содержащий в себе огромные речевые богатства, оказался в специальной научной литературе зафиксированным гораздо меньше, чем, например, язык территориальных («крестьянских») диалектов. Поэтому значение записей Е. П. Иванова, первые из которых были сделаны в начале нашего века, исключительно велико. Их ценность отмечал крупнейший знаток славянского фольклора П. Г. Богатырев. В 1934 г. для издательства «Academia» предисловие к книге (тогда не вышедшей) написал В. В. Виноградов. По нескольким сохранившимся фрагментам можно видеть, что ученый высоко оценил очерки Е. Иванова, считая, что они «содержат ценный этнографический, фольклорный и языковой материал. Появление этих очерков в печати крайне желательно,— писал В. В. Виноградов.— Для исследователя и любителя русской народной профессиональной речи, для фольклориста, изучающего словесное творчество представителей разных цехов и профессий, работа Е. П. Иванова дает много нового ⟨...⟩. Словарь

к записям Е. П. Иванова содержит в себе лексику, характерную для массового языка города, для языка профессий и объяснение непонятных читателю областных слов и специальных терминов. Огромное большинство и выражений профессиональных, и просторечных вводится в научный оборот впервые — они не зарегистрированы ни в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, ни в имеющихся в наличии выпусках Словаря русского языка Академии наук СССР, ни в известной книге «Русская мысль и речь» М. И. Михельсона». Книга была издана через полвека после ее завершения.

Кем же был ее автор и каким нам сейчас видится его портрет на фоне того времени, в которое он жил?

1

Евгений Платонович Иванов (1884—1967) родился в Нижнем Новгороде. Его дед был крепостным графа Шереметьева, отец начал с «мальчиков» в одной из винных контор, потом стал писцом и самоучкой выбился в нотариусы, открыв собственную контору. Мать Е. П. Иванова, урожденная Суслова, была двоюродной сестрою А. П. Сусловой, чье имя связано с Ф. М. Достоевским и В. В. Розановым, и Н. П. Сусловой, первой русской женщиной-врачом. А. П. Суслова была дружна с племянником, переписывалась с ним до конца своей жизни и, по собственному его признанию, оказала на него большое влияние. «Она давала направление моему робкому перу,— писал позже в автобиографии Е. Иванов,— бранила за неудачи, и я очень считался с ее мнением»[1]. Семья была литературная: когда Е. Иванов впоследствии стал издавать театральный журнал, в нем с рецензиями и заметками о музыке, по истории театра выступала его мать, а с сатирическими стихотворениями и эпиграммами — отец. Еще в бытность в Нижнем Новгороде отец прославился едкими памфлетами на тамошнего губернатора Н. М. Баранова.

Первые рассказы Е. Иванова появились в нижегородских газетах, в родном городе в 1905 г. увидел свет и первый его сборник-брошюрка из трех рассказов: «Лесная сказка», «Остап Кирчага», «Сон счастья». По первому из них фирма Патэ выпустила в 1913 г. фильм «Невеста пламени». Несмотря на то, что в эти годы Е. Иванов печатает несколько пьес и даже с успехом ставит в 1909—1920 гг. две из них («Золото» и «Сны») на подмостках местного городского театра, он еще не отдается литературному труду целиком. После

[1] Цитируемые здесь и далее архивные материалы хранятся у З. А. Милютиной, А. Г. Морозова и в ЦГАЛИ.

окончания гимназии в течение восьми лет служит в нотариальной конторе отца, потом работает самостоятельно и даже получил за оказанные персидским торговцам услуги орден «Льва и солнца»[1].

В 1910 г. семья переезжает в Москву (где отец, П. П. Иванов, открыл свою нотариальную контору на Воскресенской площади). С этого времени Е. Иванов становится профессиональным литератором — печатается в газетах и журналах «Театрал», «Сцена и арена», «Новости сезона», в провинциальных изданиях. Его пьеса «У клетки львов» (1914), написанная, по отзывам критики, «в ярких, смелых и кошмарно-тяжелых тонах», пользовалась успехом на московской и провинциальной сцене, а драма «Человечики», шедшая в театре П. П. Струйского, заняла заметное место среди новинок сезона 1914—1915 г.— о ней говорили не иначе как о «нашумевшей» и «сделавшей фурор»[2]. Эпиграммы на входившего в моду драматурга печатались в одной «подборке» с эпиграммами на В. Брюсова, Л. Андреева, Ф. Сологуба[3]. В выпущенном в начале первой мировой войны лубке портрет-медальон Е. Иванова был в компании с изображениями Е. В. Гельцер, Ф. А. Корша, Л. В. Собинова, М. П. Арцыбашева, Скитальца, Власа Дорошевича[4].

В 1913—1914 гг. Е. Иванов издает журнал «Театр в карикатурах». Задумав его сначала как целиком юмористический, редактор-издатель уже в первых номерах переориентировался. В программной статье он писал: «Довольно кривляний, довольно условностей, довольно режиссерских трюков и искусственных головных ухищрений. Время этого дурмана прошло, мы снова на пороге обновления. А источники его — в образцах и традициях нашего реального театра»[5]. Серьезного издания из журнала не вышло; однако он подробно давал театральную хронику, был богато фотоиллюстрирован, в нем сотрудничали талантливые художники-карикатуристы Челли (В. К. Васильев), Мак (П. И. Иванов), Алякри (П. А. Алякринский). Сам редактор вел еженедельное театральное обозрение-фельетон «Около кулис и сцены», писал рецензии на все драматические, оперные и балетные премьеры, делал отчеты о вернисажах (в частности, о выставке Н. Гончаровой), писал заметки о спорте, отзывы на поэтические сборники, юмористические шутки на теат-

---

[1] Нижегородский листок. 1909. 8 сент. № 245.

[2] Голос Москвы. 1914. 18 дек. № 291; Обозрение театров. 1914. 19 дек. № 2620; Брачная газета. 1915. 1 ноябр. № 44; Курский театр, 1915. 30 авг. № 16.

[3] Северное утро. 1916. 7 мая.

[4] Столичная молва. 1914. 13 окт. № 394; Сцена и арена. 1916, № 20/21, 25 дек.

[5] Театр в карикатурах. 1913. № 3. С. 8.

ральные темы («Как сделаться драматургом», «Как появился первый антрепренер»). В журнале был и литературный материал — в частности, в нем были впервые опубликованы рассказ А. И. Куприна «Люция»[1] и стихотворение В. В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно».

Предвоенная Москва жила бурной жизнью. «Эти улицы с огненными вывесками кинематографов,— вспоминал современник,— с криками продавцов увеселительных программ, с этой куда-то стремящейся, суетливо чего-то ищущей толпой веселых женщин, эти кабаре с танцующими «красными дьяволами и дьяволицами», с танцами апашей, с маскарадами, с оголенными Ледами и «ассирийскими юношами», голые ноги которых выкрашены в голубой цвет»[2], вечера с новомодным танцем танго, «феерические» эстрадные представления, лотереи, конкурсы, грандиозные балы в редакциях газет и театральных журналов... В эту жизнь с головою погрузился молодой драматург и театральный журналист-издатель. Он — постоянный посетитель всех премьер оперы, кордебалета, оперетты, кружков любителей, завсегдатай варьете, ночной актерской чайной, охотничьего и немецкого клубов; об открытии каждого нового кабаре он пишет заметки в своем журнале. Он — непременный участник литературно-артистических собраний «Лау-дитау» и «Зеленой лампы» — «интимного кабаре литераторов, художников и артистов». О стиле и тоне этого кафе можно судить по тексту сохранившегося в архиве Е. Иванова печатного приглашения: «В субботу 15-го сего февраля 1914-го года в 11 ч. вечера в ресторане «Петергоф» (Моховая, против Манежа) впервые зажжется «Зеленая лампа». «Зеленая лампа» надеется видеть Ваше лицо, г. Е. Иванов, в ее лучах. Писатели и деятели рампы Покорнейше вас просят, лорд, Прийти на огонек «Зеленой лампы» И поддержать вступительный аккорд. Мы обещаем Вам всю ласковость уюта, Улыбки женские и блеск острот, и флирт; Вы не заметите, как промелькнут минуты, Вы не заметите, как опьянит вас спирт».

Человек бьющей через край энергии и феноменальной общительности, Е. Иванов постоянно затевал разнообразные коллективные литературные, или, скорее, литературно-собирательские, мероприятия. В 1912 г. он начинает сатирический рукописный журнал «Сопли. Орган независимой мысли»; не успев приступить к изданию театрального журнала, он уже дает в нем объявление, что при редак-

---

[1] Театр в карикатурах. 1914. № 7/8 (23/24). 9 февр. С. 10. До сих пор место первой публикации рассказа в изданиях Куприна не указывалось — в том числе и в нашем комментарии к этому рассказу. См.: *Куприн А. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1973. Т. 7.

[2] *Ардов Т.* (В. Тардов). Отражения личности. М., 1909. С. 163, 164.

ции «организуется оригинальный юмористическо-театральный музей, состоящий из автографов, шаржей, набросков и различных предметов, имеющих какое-либо отношение к театру»[1]. В это же время он затевает коллективную рукописную сатирическую «Родословную книгу славного и благочестивого рода бояр, а впоследствии дворян русских Блаиожиных», состоявшую из рисованных шаржированных портретов, а также биографий, проектов, стихов в прутковском духе и прочего творчества представителей славной фамилии[2].

В 1914—1917 гг. он собирает альбом автографов писателей, художников, артистов. Сохранились стихи, экспромты, изречения, шутки Н. Асеева, Н. Архипова, А. Балашовой, Н. О. Васильева, Д. Гутмана, Е. Гельцер, А. Грина, Р. Менделевича, Д. Ратгауза, В. Тодди, А. Рославлева и др. Тогда же он устраивает писание коллективного «романа с готовыми иллюстрациями» «Вечное», главы которого, сменяясь, почти два года писали литераторы, поэты, писатели П. Алексеев, Д. Бурлюк, Н. Вержбицкий, Е. Вашков, А. Грин, А. Каменский, Н. А. Соколов, А. Пазухин, В. Сысоев, Е. Хохлов, грузинский поэт И. Мчедлишвили, художники П. Алякринский, В. Внуков, Л. Мелик-Пашаев, артисты А. Бартенева, Н. Комаров, М. Марева, японская артистка Шико-Ятто, режиссер С. Корсиков-Андреев, балерина Софи Пти, артистка оперетты Е. Иваницкая, редактор журнала «Шут» В. Языкова, клоун Бом (Карл Штейн), артист эстрады Н. Смирнов-Сокольский и др. Этот роман, пародирующий шаблоны бульварной литературы, любопытен не только текстом, но и своими своеобразными «иллюстрациями». В этом качестве выступали не только рисунки, фотографии или вырезки из журналов и газет. В альбом с текстом романа наклеивались трамвайные билеты, бутылочные этикетки, рецепты, сигнатуры, кредитки, монеты, магазинные чеки, рыболовные крючки, сургучные печати, пуговицы, булавки, лоскуты тканей и куски овчины, шпильки, крыло летучей мыши, куски сетей, кружев, ключи, кадры кинопленки, елочные украшения, стоптанные подошвы, лотерейные билеты, марки, карандаши, перья и шляпные перья, граммофонные пластинки, бальные перчатки и парики (хранится в ЦГАЛИ). Эта шуточная и, очевидно, самая пестрая коллекция из всех, собранных Е. Ивановым, этот своеобразный поп-арт из предметов, не попавших ни в какие музеи, неожиданно — именно из-за своей случайной неотобранности — дает некое добавочное представление о вещно-бытовой стороне жизни эпохи.

---

[1] Театр в карикатурах. 1913. № 4. С. 1.

[2] *Блюменау Р.* Бархатная книга дворян Блаиожиных. // Экран. 1927. № 47. 20 ноябр. С. 12—13.

Бурный артистический темперамент все время бросал Е. Иванова во все новые виды деятельности. Он пишет киносценарий исторической хроники и сам снимается в ней в ролях графа Орлова, боярина Морозова, графа Шувалова[1], едет в турне по провинции, сочиняет эстрадные обозрения и сам участвует в них. «Всехсвятский Серебряный бор,— гласила афиша летнего сезона 1916 г.— Грандиозный концерт-кабаре под управлением и при участии в качестве конферансье писателя Евгения Иванова. В концерте выступят любимец публики Смирнов-Сокольский с новым злободневным репертуаром, негритянские танцоры Зум-Зум и Дум-Дум (С. Смирнов и И. Посельский). Русская народная песня «Вдоль да по речке, речке по Казанке...» Инсценировка Евгения Иванова».

Уже после революции, в 1918 г., Е. Иванов организовал при кафе Всероссийского профсоюза артистов сцены и арены ежедневные артистические представления «Балаганчик искусств», сам был их режиссером и вел конферанс. «По вечерам у нас собирается большинство артистической и литературной Москвы,— вспоминал он в 1932 г.— Мест не хватает... Выступают все — кто может и хочет. Циркачи смешиваются с поэтами, эстрада — с артистами государственных театров. Первая в Москве необычная по пестроте и неожиданности программа». И, конечно же, организатор собраний кладет «на стол альбом... В результате — коллекция автографов и экспромтов». Альбом сохранился; в нем — фотографии, афиши, программы, рисунки карандашом, пером, акварелью, стихи, записи, шутки П. Алякринского, Арго, Я. Бадикова, М. Гаркави, Ю. Горина, Л. Дризо, В. Лазаренко, В. Мейерхольда, Ю. Наумова, Н. Павлович, С. Садовникова, И. Садовского-младшего, Н. Смирнова-Сокольского. Е. Иванову в этом альбоме посвящены десятки стихотворений, шуток, экспромтов. Поэт Р. Менделевич писал: «Этнограф с детства кропотливый, Сбиратель острых он словец, Актерам преданный отец, Поэтам — братец суетливый. Среди случайностей, подвохов Из всех нас сделал скоморохов». «Кто не знает Иванова? — вопрошает другой экспромтер.— Иванова знает целый свет!»

Е. Иванова действительно знала «вся Москва», и он знал всех. Он приятельствовал с многими артистами театра, эстрады, цирка, кафешантана, десятками журналистов, писателей. Он был знаком или дружен с Леонидом Андреевым, А. М. Горьким, А. С. Грином, В. А. Гиляровским, В. Л. Дуровым, А. И. Куприным, В. Г. Лидиным, Максом Линдером, В. В. Маяковским, А. М. Пазухиным, М. Е. Пятницким, И. Л. Толстым, А. И. Южиным-Сумбатовым, Г. Б. Якуловым. Некоторое представление о широте его знакомств,

[1] Московский листок. 1913. 5 янв. № 5; Руль. 1913. 14 янв. № 389; Новости сезона. 1913, 24 янв. № 2543.

в частности с окружением Маяковского, дают воспоминания о поэте, с которыми он выступал в ноябре 1934 г. на вечере «смычки с рабочими метро». Вот их оглавление: «Мое знакомство с Владимиром Маяковским. Давид Бурлюк. Появление левых течений в искусстве. Среда, окружавшая Маяковского. В. В. Каменский. М. Ф. Ларионов, инцидент М. Ф. Ларионова с артистом Малого театра Н. О. Васильевым. Портрет Васильева, написанный Маяковским 〈...〉. Роль Давида Бурлюка в направлении Владимира Маяковского на путь поэзии. Моя поездка с В. Маяковским и Д. Бурлюком в Петроград. Маяковский на эстраде «Бродячей Собаки». Закрытие «Бродячей Собаки». «Политические соображения» относительно смокинга. «Лау-ди-Тау». Н. Вержбицкий, Е. Хохлов и В. Тодди. «Дядя Пуд». «Тухлое яйцо — натощак». «Зеленая лампа», «Бой быков в Испании». Оригинальная встреча В. Маяковского с корнетом Савиным. Случай в «Комаровке». Маяковский и Григорий Шуляк. Курьезный инцидент с романистом А. М. Пазухиным и история одной карикатуры. Автошарж Маяковского. Три портрета. Лубок русско-германской войны. Маяковский в лазаретах для раненых солдат, Маяковский — редактор стихотворений «экзекутора казенной палаты» Афанасия Павловича Шевлякова. Кафе поэтов в Дегтярном переулке. «Подполье друзей театра». Кафе-столовая «Сцена и арена». Маяковский о фольклоре». Сохранилось четыре портрета Е. Иванова 1914—1915 гг. работы Маяковского, три из них — шаржированные[1].

2

Е. П. Иванов начинал писать в сложное время — время бурного развития в русской литературе многоразличных течений и направлений — от реалистов-«знаньевцев» до символистов и футуристов. Как писал в одном из своих сатирических стихотворений П. П. Иванов, «плодятся искусства Различных сортов: То слово без чувства, То чувство без слов, То танец под слово, То роспись лица... Все вычурно, ново, Пестро без конца»[2].

Не обладая внутренней творческой самостоятельностью, Е. Иванов испытывает самые разнородные — порой противоположные — влияния.

Он хорошо знает быт, имеет тягу к детальному его изображению. Где-то совсем рядом уже лежит натурализм, который сильно чувствуется в некоторых рассказах молодого литератора. Так, под-

[1] Хранятся: два — в Государственном литературном музее, третий — в ЦГАЛИ, четвертый — в собрании З. А. Милютиной. Два из них воспроизведены: Неделя. 1973. № 28, 9—15 июля. С. 9. Огонек. 1976. № 32. С. 17.

[2] Театр в карикатурах. 1913, № 8.

робно описывается, как на бойне «люди в фартуках бросаются на бьющееся в конвульсиях полуживое существо и, не дожидаясь конца, сдирают упругую кожу» («Человек-победитель»), или рассказывается, как некий господин, умеющий «во всей природе для себя гастрономию найти», ест живых раков, пьет «горячую кровь от только что зарезанного теленка» («Злое чрево»), или изображается разрезанное трамваем тело («Ноги»).

И одновременно он отдает дань совершенно противоположной манере — пишет «эскизы», «силуэты» с ослабленным сюжетом, переполненные авторскими медитациями в сентиментально-возвышенных тонах с претензиями на решение мировых проблем: «Зачем ты, природа, так шутишь над человеком? Зачем ты даешь ему сознание, разум и волю, зачем, открыв прекрасное, так быстро отнимаешь дары свои? Зачем так туманны наши дни? Зачем?» («В тумане дней»). «Светлая, лучезарная природа, хранящая вдохновение пестрой жизни!.. Скажи мне о человеке, в формы которого облечен мой дух и сознание. Чем выше он животного, хищного, дерзкого и требующего крови? Где корона его — царя, самозванно венчавшегося? Где высокие принципы его культурной души? Где сам человек, невидимый в пестрой, говорливой людской толпе?» («Кусочек мяса»). Это тот самый стиль, который характеризовал бойкий критик-современник: «Под маской утонченности чувствуется нежная лирическая печаль и красивая тоска поэта-мыслителя»[1]. Как изысканно писал рецензент первого сборника рассказов Е. Иванова, в них «нежной очаровательной грустью благородного идеализма заворожена жизнь»[2].

Приехавший из провинции литератор отдает дань закатному эпигонству тематики и стилистики, как новации явленной за полтора десятилетия перед тем в стихах В. Брюсова: «Как сон, разлит смертельный аромат ⟨...⟩. Цветы дрожат, сильнее дышат травы, чарует все, все выдыхает яд ⟨...⟩. Мы будем наслаждаться, играть, блуждать в венках из орхидей...» В рассказах Е. Иванова изображаются альковы «с ярко-кровавыми, дурманящими, пьянящими розами» («Курортный рассказ»), описываются «пышные гостиные, где курился душистый дурманящий опиум гашгоне, загадочные травы мудрецов сладострастного Востока и жила маленькая стройная фея наслаждений». В этих гостиных собирались люди, которые «свободно верили, любили, чувствовали и искали друг друга». Но когда на пиру их «обносили игристым, пенящимся и безумствующим вином, то в одном из резных бокалов пряталась капля яда... Смерть от него была прекрасной, сказочной и убаюкивающей серд-

---

[1] Литературный календарь-альманах. СПб., 1908. С. 71.
[2] Театрал. Н.-Новгород. 1910. № 38. 30 янв. С. 4.

це» («В тумане дней»). Не остался чужд Е. Иванов и модным «вопросам пола» — на его сборник «Так вот она, любовь. Эскизы жизни, кошмары любви и силуэты безумства» (М., 1916) Комитетом по делам печати был наложен арест.

С самых первых шагов молодого литератора была ощутима его тяга к необычному — сюжетам, положениям, героям. В одном рассказе повествуется о молодом человеке, выкрадывающем из склепа кости девушки, жившей за сто лет до него, и помещающем ее руку в стеклянный футляр на своем письменном столе («Мы оба здесь»); в другом — рассказчик обнаруживает, что его любовница, негритянка-акробатка, в детстве была каннибалкой, потом она с удовольствием об этом вспоминает («Людоедка»); есть рассказ о сиамских близнецах-девушках и соблазнении одной из них («Жанета и Розалия»).

Среди этих рассказов нередки произведения далеко не безупречного литературного вкуса, художественный уровень большинства из них очень невысок. Это именно «наброски», «картинки жизни», как обычно обозначал их автор, «зарисовки» — результат наблюдательности и богатого жизненного опыта, общения с людьми самых разных сословий и профессий.

Пьесы Е. Иванова, как и рассказы, отразили пеструю картину самых разнородных литературных влияний. Среди них находим прежде всего «бытовые» драмы. Во второй его пьесе («Золото») изображены, по словам рецензента, «бедняки, вечно бьющиеся в тисках нужды»[1]. В пьесе «Человечики» критика усматривала сходство с драматургией Чехова — в изображении «обыденной и серой жизни». Как явствует из предисловия автора к этой пьесе, сам он претендовал на изображение в ней социального процесса: «80-е годы прошлого столетия. Дворянство перезакладывает свои родовые имения, доживает последние былые рубли былых состояний ⟨...⟩. На смену барину-помещику идет его бывший крепостной, случайно разбогатевший выходец из крестьянской среды — жуликоватый кулак. Он делается арендатором барских земель, скупает на сруб леса ⟨...⟩. Но и ему идет смена — тип кулака, стоящего на пороге торговой гильдии, на пороге от деревенской эксплуатации к систематически организованному по ростовщическому принципу городскому лабазу».

В бытовом ключе написаны пьесы «Первый снег. Картинки мобилизации» (1905), «Вальс» (1909). В драме «Сны» (1910) бытовой материал заключен в рамку сюжета со спасением падшей, отказом героя ради нее от любимой женщины, целованием рук спасшему, самоубийством спасенной в конце и обрыванием струн на

---

[1] Нижегородский листок. 1909. 25 нояб.

скрипке в финальной сцене. «Трясина» (1910) — мелодраматическая пьеса с выспренней фразеологией, пощечинами, отравлением, чахоточным мужем и его женой, становящейся публичной женщиной, и — под занавес — самоубийством из револьвера, присланного бывшим возлюбленным.

Когда было провозглашено, что «быт умер», и сцену заполонили драмы, изображающие «жизнь человека» вообще, в аллегорических сюжетах, и в них явились обобщенно-символические фигуры, воплощающие отвлеченные идеи, молодой драматург живо откликнулся на призыв моды, написав «Дневник смерти. Феерическое представление» (другое название — «Белая дева. Власть смерти», 1908—1914). В этом представлении действие разворачивается в средневековой башне, в хижине Старухи-Войны, в Храме Вечности, Пропасти Прошлого, а среди действующих лиц — Неизвестность, Жизнь, Тайна рождения человечества, Единая, общая душа человечества и т. п., которые вещают выспренне-торжественным языком. А вот как описывал Е. Иванов предполагаемую постановку другой своей пьесы — «Вечное» (была запрещена цензурой военного времени): «При полном мраке поднимается занавес и обнажает черную глубокую нишу в форме треугольника, однообразного и равного по сторонам (треугольник — древнеегипетский символ вечности). К громадному камню вечности крепкими цепями прикована сильная, мускулистая фигура человека. На стене ниши — громадный маятник времени»[1].

Впоследствии сам автор достаточно сурово отнесся к драматическим опытам своей молодости. В его архиве сохранилась такая относящаяся к ним запись, сделанная в 30-е годы: «В этой папке собраны произведения, не заслуживающие ни печати, ни оглашения, ни просто прочтения». И другая: «В этот каталог внесены мои первые пьесы, которые я считаю совершенно непригодными для постановки».

3

Уже в ранних рассказах и пьесах Е. П. Иванова сквозь все наслоения модных тем и манер явственно видна та особенность автора, которая сыграла решающую роль в его жизни,— пристальное внимание к быту, жизни людей самых разных профессий и профессиональной обстановке. В его первых пьесах действуют шорники, купцы, лакей кавказского ресторана, кучер, уличный сторож, артельщик, игрок на бегах, лоцман, прачка, «учитель шансонетного искусства», охотники, псари, сапожник, агроном, горничная,

---

[1] Театр в карикатурах. 1914. № 7/8.

наемные плакальщицы, доктор, «приятель богатых купчих», дирижер ресторанного хора, сапожный подмастерье, художник, укротительница зверей, городовой, клоун и т. д. В ремарках даются подробные описания места действия, разрастающиеся до размеров прозаического очерка «из быта»: «Жилье сапожника. Подвал со сводом, разделенный тонкой, не доходящей доверху, переборкой... Инструменты, колодки. На правой свободной треножке доска для резки кожи, на ней нож, тут же опорки. Разбросана починочная обувь... Торчит огромный кнут-шпандырь в несколько разветвлений. Мальчик, зажав правой рукой кусок кожи с варом, решительно проводит дратву» («Вальс», 1909). «Мастерская в подвале шорника Шустера. Стучат маленькие молоточки, шумят и дребезжат машины, жужжат колеса... Воздух в мастерской удушлив, тяжел» («Золото»). Последняя подробность — явно не драматического, а прозаического типа. В самой же прозе Е. Иванова бытовой колорит еще гуще. В его рассказах описываются полицейский участок («Лишняя жизнь»), госпиталь, анатомический театр («Из записок брата милосердия»), вагон («Ночь в вагоне»), номер ташкентской гостиницы («Привидение»), часовня для мертвых тел («У входа в ад»). В некоторых из этих рассказов Е. Иванова легко узнается тот материал, который вошел в книгу о быте и слове старой Москвы.

В драмах и рассказах Е. Иванова герои из простого народа говорят вполне традиционным и даже шаблонным языком, выработавшимся в сценках Н. Лейкина, И. Мясницкого и их многочисленных подражателей еще в 70—80-е годы: «А што как насчет тово... энтово...», «Одно што рази, хушь вы и господа...». Единственное, что обнаруживает в авторе будущего знатока живого слова, это изображение того речевого явления, которое займет позже столь существенное место в его главной книге,— употребление «ученых» слов представителями полуграмотной, как правило, мещанской среды. Вот как, например, говорит артельщик из пьесы «Первый снег. Картинки мобилизации» (1905): «Я, значит, храня свою анбицию и тридцатилетнее интересное положение при заводе... Жизнь дело обчественное и направление особое имеет». Или — другой герой, уже из прозы, из рассказа «Обходительный господин»: «Состояли мы три года по направлению лошадиного и конюшенного порядка при господине губернаторе. Персона и человек агромадные-с» (см. разд. 7).

Может показаться странным, что такой превосходный знаток быта и речи, уже давно изучающий их специально, продолжал писать рассказы и пьесы, следуя беллетристическим шаблонам. Однако это явление не столь редкое в литературе. В качестве близкого по времени примера можно вспомнить литератора В. О. Мих-

невича (1841—1899). В 70—80-е годы он писал очень посредственные юмористические сценки в лейкинском духе, составившие несколько сборников, и одновременно основательно и серьезно занимался историей быта. К 90-м годам он целиком перешел на очерково-научные жанры, создав такие известные в свое время труды, как «Исторические этюды русской жизни», «Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете», «Черты быта и нравов XVIII столетия», работу по истории карточной игры в России и мн. др. Путь, похожий на этот, проделал и Е. Иванов.

4

Неожиданно для многих, будучи уже получившим некоторую известность драматургом и журнально-театральным деятелем и давно выйдя из студенческого возраста, Е. Иванов поступает в 1915 г. в Московский археологический институт. Для него самого это, однако, не было большой неожиданностью. Интерес к этнографии, русской старине возник у него давно. «Самой большой моей страстью в жизни являлось увлечение литературной работой,— писал он впоследствии.— Лет 17-ти появилась у меня новая страсть — к изучению предметов русского народного искусства, которая захватила меня, пожалуй, не менее, чем первая, и которая до настоящего времени не покидает меня». Именно тогда он бывал у известного нижегородского любителя и знатока старины присяжного поверенного И. Х. Исаковича, собиравшего мебель всех эпох, миниатюры, фарфор, серебро, оружие и многое другое. Возможно, что и это увлечение Е. Иванова не обошлось без влияния А. П. Сусловой, квартиру которой он посещал с детства. Обстановка этой квартиры, вспоминал он, «была миниатюрной коллекцией этнографа, успевшего побывать всюду. Японское искусство, древний Китай, фотографии арабов, турок, сирийцев, ткани и костюмы различных народов, сухие аравийские розы, фонарь из Италии, ковер-гобелен из старого Парижа...».

Е. Иванов становится страстным коллекционером. Он собирает иконы, лубок, рукописные и старопечатные книги, геммы, старое кружево, шитье, сарафаны, кокошники, кики, платки, предметы старинного быта. Желание пополнить и систематизировать свои знания и привело его в Археологический институт, который он окончил с отличными оценками по всем предметам, среди них, в частности, были история русского языка, палеография, греческая эпиграфика, этнография, археология, нумизматика, музееведение, русская историография. В отзыве, данном ректором института проф. А. И. Успенским, говорилось: «Окончивший курс Московского археологического института с званием ученого археолога Евгений Платонович

Иванов, давно занимавшийся изучением древнерусского искусства и быта и собиранием памятников отечественных древностей, при окончании курса в институте представил диссертацию на тему: «Влияние иностранных художников и архитекторов на русское искусство во второй половине XVII века», свидетельствующую о солидной научной подготовке автора и уменье его обращаться с собранными материалами. В сочинении подробно излагаются условия, благоприятствовавшие деятельности в России во второй половине XVII века иностранных художников и архитекторов, обстоятельно рисуется положение их в Москве, обучение ими русских учеников и обследуются памятники архитектуры и живописи того времени, на которых отразилось иностранное влияние,— помимо обширного литературного и архивного материала, в распоряжении Е. П. Иванова было множество древнерусских памятников живописи и архитектуры». За это сочинение выпускник был награжден золотой медалью. Именно в стенах этого института Е. Иванов воспринял то совершенно определенное, идущее еще от Н. С. Тихонравова несентиментальное, трезвое, «реальное понимание русской старины»[1].

Замечательный знаток предметов старины, Е. Иванов начиная с 20-х и до 50-х годов работал государственным экспертом по коврам и антикварным предметам, шефом аукционов предметов искусства в Помголе (помощь голодающим Поволжья), экспертом в комиссии А. М. Горького, председателем совета научных экспертов и художников-реставраторов, экспертом по древним и декоративным тканям и коврам отдела товароэкспертиз Всесоюзной торговой палаты.

В 20—40-х годах Е. П. Иванов опубликовал несколько работ — о скоморохах, о ковровом производстве, народных музыкальных инструментах, русских пряниках, русской народной вышивке и кружеве, о русском костюме. В 1937 г. Изогизом была выпущена книга-альбом «Русский лубок». В издательстве «Искусство» во время войны были утрачены рукописи книг «Русский народный орнамент» и «Орнаменты народов СССР». Среди бумаг Е. Иванова сохранились материалы для «Скоморошьего сборника» (около 40 а. л.).

В 1924 г. судьба снова свела Е. Иванова с театром. Вот как он сам писал об этом: «Постоянные поездки с целью изучения древностей натолкнули меня на мысль широкой популяризации всех видов народного творчества. Т. к. самым выразительным распространителем такого дела могла служить сцена, я решил применить

---

[1] *Пыпин А. Н.* Н. С. Тихонравов и его научная деятельность. // *Тихонравов Н. С.* Сочинения. М., 1898. Т. I. С. XXX.

мои записи к театральным подмосткам». Вместе с проф. А. В. Никольским и проф. А. И. Успенским Е. Иванов организовал «Первый научно-этнографический театр в Москве». Для этого театра он написал около полутора десятков сценариев: «Свадьба в Вологодской губернии (сватовство, сосватки и смотрины, причеты невесты и подружек, баня, девичник, княжий стол и гулянье)», «Плачи Новгородской губернии», «Заклинательные пляски шаманов. Большое камланье», «Сионская горница (корабельное радение хлыстов)», «Песни и карагоды Поволжья» и др. Постановки труппы по этим сценариям шли в 1925 г. на сценах московских клубов, театров, в парках и на выставках. Сценарий «Разум огненный» (о раскольниках-самосожженцах XVII—XVIII вв.) был принят к постановке в Культкино, в дальнейшей работе над ним предполагалось участие А. В. Луначарского[1]. В последующие годы эта сторона многообразной деятельности Е. Иванова не затухала — он был председателем научно-этнографической и историко-бытовой комиссии при Союзе цыган, руководил постановкой представлений народного театра-балагана в ЦПКиО им. Горького[2], был научным консультантом по костюмному оформлению народных сцен в Малом театре (в частности, группы скоморохов в пьесе А. К. Толстого «Иоанн Грозный»), выступал с лекциями о народном искусстве. Осенью 1934 г. московское радиовещание транслировало подготовленную Е. Ивановым радиопередачу «Старый народный балаган». В 1948 г. по материалам, утвержденным к постановке еще в 1924 г. Первым научно-этнографическим театром, Е. Иванов написал комедию из быта Москвы XVII в.— «Сказ о скоморохе Филипке, о челиге, о гусаке и спеси, а кстати и о бороде боярской».

Но главным делом жизни оставалась книга о русском быте и живом слове. В 1932 г. Иванов с полным правом мог написать известному библиографу И. Ф. Масанову: «Главная работа — собирание бытового острословия и древнего скоморошьего эпоса. Собирание материалов производится более 26 лет. Труд закончен для издания».

5

Во всей своей долголетней и многообразной историко-этнографической деятельности Е. Иванов никогда не был научным работником обычного типа.

Возникшая в юности страсть коллекционерства шла рядом с научными занятиями и насквозь пронизывала их. Начав изучать

[1] См.: Веч. Москва. 1925. 19 сент.
[2] См.: Веч. Москва. 1939. 5 февр. № 29.

старинные ткани, он создаст коллекцию русской парчи; заинтересовавшись русским пряником, за многие годы соберет огромное количество вяземских, тульских, московских, медовых, «одномедных», сахарных, сусляных, заварных, сырцовых, клюквенных, мятных, ржаных, печатных, вырубных, лепных, расписных пряников (коллекция была съедена в годы войны); исследуя лубок, образует одно из лучших в стране собраний русских лубочных листов. Об его находках писали газеты (например, о том, что в лавке старьевщика он обнаружил восемь эскизов М. Врубеля), об его коллекциях знали специалисты. В его собрании, например, был старинный «гудок», одно описание которого, сделанное собирателем, чрезвычайно ценно для историков русской народной музыкальной культуры: «Кузов и гриф его с мало выделяющейся, отклоненной взад головкой, сделаны из одного куска дерева, без склейки, причем первый выполнен по системе долбления. Форма инструмента овальная, усеченная снизу, сильно напоминающая народную домру Вятской губ. Выдолбленную часть кузова прикрывает прикрепленная на 4 деревянных штифтах толстая, выстроганная доска с тремя голосовыми отверстиями. Подставка на ней для струн отнесена очень близко к месту их подвязки на обыкновенный толстый деревянный шпенек и сделана из согнутого и перекрученного бечевой можжевелового прута. ⟨...⟩. В этом экземпляре, имеющем три струны, поражает ширина грифа, говорящая за то, что владелец его обладал исключительной мощи рукой и длинными пальцами, позволявшими при игре не стесняться расстоянием между струнами». Впоследствии некоторые его коллекции пополнили государственные хранилища: собрание листовок и газет — Музей Революции; исключительная по полноте коллекция афиш выступлений Маяковского — музей поэта в Москве.

Второй особенностью Е. Иванова как исследователя-этнографа было то, что во всех своих штудиях он прежде книжного материала пытался найти живых представителей данного социального уклада, той или иной профессии — даже, казалось бы, совершенно уже исчезнувшей.

Так, изучая скоморохов, кроме вполне «академически» собранного (впоследствии) огромного материала, он отыскивал последних живых носителей этой вымершей профессии. Всех этих людей из фольклорного прошлого — гусляров, скоморохов, вожаков медведей, сказителей, ложечников — можно было встретить в квартире на Тверской в доме 28, где сам ее эксцентричный хозяин прожил более полувека и которая многие годы была «открытым домом». Как вспоминает дочь Иванова Л. Е. Семенова (р. 1909), иногда ее отец принимал своих гостей, лежа в гробу, который ставил посреди своего кабинета. В пьесе Иванова «Вечное» в сцене «Пеще-

ра доисторических людей» предполагалось участие двух удавов. Их дрессировкой занялся сам автор; театральная и юмористическая пресса долго на разные лады склоняла этот факт.

Круг знакомых и диапазон его общения с людьми самых разных профессий и сословий был необычайно широк. Средь его приятелей была такая колоритная личность, как художник-декоратор императорских театров В. С. Внуков, знаток жизни рыб и рыбной ловли; старший брандмейстер ярмарочной пожарной команды А. Ф. Красавин (в бытность Е. Иванова начальником вольной пожарной дружины), «футурист жизни русский йог» Владимир Гольцшмидт, математический вундеркинд Володя Зубрицкий, цирюльник и парикмахер В. Л. Лукин, «последний факир» Д. И. Лонго (1872—1977), ресторанный повар и самоучка-драматург Я. Дьяков. В редакцию его журнала за многочисленными пернатыми приходил ухаживать «доктор птиц» с Трубной площади Игнашка, бывший домовладелец; одно время к Е. Иванову ходила целая группа обитателей ночлежек (в конце концов они его обокрали). На одной из фотографий рядом с ним запечатлен известный авантюрист граф Н. Г. Тулуз-Лотрек-Савин, бывший корнет гвардии, а потом великобританский и американский подданный, карточный игрок и шулер, театрал; судился за оскорбление царской фамилии, одно время выдавал себя за потомка болгарских царей и «претендовал» на болгарский престол и т. п.

И, конечно, старики. Интерес к ним он пронес сквозь всю жизнь. Меж его знакомых было множество людей, родившихся в первой половине XIX в., а один из них, фельдфебель Зорин, бывший будочник, был участником войны 1812 г. Этот старый солдат, писал Е. Иванов, «с гордостью готовился к выступлению на юбилейных торжествах в память Отечественной войны и поражения Наполеона. На груди его красовалось восемнадцать крестов и медалей, а в память бытности старшим будочником сохранял он нарукавные нашивки. От него мне удалось много почерпнуть для своих бытовых записей»[1].

Волга и Заволжье, Нижний Новгород, где до двадцати шести лет прожил Е. Иванов, долгие годы были как бы заповедной территорией старого русского быта, песни, обрядов, старинных ремесел. Нижегородские купцы, бывалые люди, старики-мастеровые, мужики — посетители его двоюродного деда, П. Г. Суслова, ходатая по крестьянским земельным делам,— вот круг людей, хорошо знакомых ему с детства. «Люди, люди всех видов, состояний и возрастов,— вспоминал позже Е. Иванов о родном городе.— Грузчики с «ярмом» для таскания тяжестей и железным крючком на

---

[1] *Иванов Е.* Из очерков о старом быте. (Рукопись, ЦГАЛИ).

веревочном обрыве, матросы буксирных пароходов в клеенчатом картузе, воры; просто бездомные и не могущие найти заработка; опустившиеся до последней степени, с разбитым до ссадин и кровоподтеков лицом, простоволосые проститутки; спившиеся мастеровые; холодные тверские сапожники — в фартуке, с сумкой через плечо и железной «ногой» на деревянном шестике»[1].

При самом первом знакомстве с работой Е. Иванова во всем ее объеме (издана пока лишь ее часть) в памяти сразу всплывает имя его земляка — замечательного писателя и знатока поволжского и заволжского быта, жизни старообрядцев, купцов, крестьян, мелких торговцев, ремесленников — П. И. Мельникова (Андрея Печерского). Материал в какой-то мере совпадает, но сразу видны и отличия, которые и говорят о своеобразии подхода Иванова. Мельников-Печерский, как и ученые-фольклористы, особое внимание уделял, так сказать, празднично-игровой стороне жизни крестьян. Он подробно описывал колядки, купальские игры, свадьбы, крестины, в его романах мы найдем десятки подлинных песен, бывальщин, заговоров. Вспомним хотя бы замечательные по выразительности образцы «вещбы», вложенные в уста знахарки Егорихи в романе «В лесах», или «наговор» Дарьи Сергеевны в романе «На горах». Собственно ремёсла и связанное с ними слово интересуют Мельникова-Печерского уже гораздо меньше.

Е. Иванова в первую очередь как раз интересует ремесло, повседневный труд народа. Исходя из положения, обоснованного в трудах выдающихся русских ученых Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, И. И. Срезневского, А. А. Потебни, А. А. Шахматова: история слова — это история народа, его жизни и быта, Е. Иванов рассматривает слово вместе с бытовыми реалиями, предметами повседневного обихода, постоянно окружающими человека на работе и в частной жизни, вместе с конкретными трудовыми ситуациями — как сказал бы языковед, в единстве лингвистических и экстралингвистических характеристик. Его книга — своеобразная энциклопедия ремесел, многие из которых уже навсегда исчезли. Выразительно и живописно изображает Е. Иванов процесс работы людей самых разных профессий. Вот, например, как точно и наглядно описывает он во второй части книги труд обечников, или обечаечников — мастеров по изготовлению деревянных ободьев для сит и решет: «Спилок осинового дерева по кругу делился и распиливался на шесть «горбушин», которые помещались в жарко натопленную печь, отвечавшую по размерам общему количеству заготовленного материала. Здесь дерево «запаривалось», «томилось»,

[1] *Иванов Е.* Об А. М. Пешкове и его городе // О Горьком — современники. М., 1928. С. 160.

или «нежилось», в продолжение десяти-шестнадцати часов, в зависимости от его сорта и крепости. Размягченные от тепла «горбушины» дерком разделяли на «лубы», или пласты: вбивая в делаемые им углубления клинья, «клянки», таким путем окончательно раздирали его на части. Пластины «приравнивали» ножом, «стригли», ровняли их края и основательно прочищали скобелем, утоньшая в концах. Первая заготовка пластины вновь поступала «на томление в вар», то есть опускалась в кипящую воду особого, помещавшегося возле печи чана и «мучилась» над «пылом». Троекратное повторение процедуры окончательно размягчало их, и каждая пластина в отдельности перегибалась на «мялке», то есть на укрепленном в стояках бруске, имевшем два сквозных, соответствовавших ширине пластины отверстия, из которых одно было несколько у́же другого. Вводя в более широкое всю пластину, утоньшенные концы ее закрепляли с двух сторон в свободном прорезе, догибая их впоследствии руками, сортируя и «бунтуя» или увязывая в десятки».

Не менее выразительно описывается процесс производства скорняка — мочка сырья в прудах и канавах, мездрение (очищение шкуры от остатков мяса и жира), квашение в квасцах и т. п. Да что там говорить, когда едва ли не поэтически изображается процесс шитья обыкновенных сапог: «Вначале кожу распаривали, «разрыхляли» в теплой воде и «тянули» гвоздями на «вытяжной доске». Высушенную на печке или на солнце кожу «заминали», мяли вручную с помощью «быков» и основательно «дегтярили», то есть промазывали дегтем. Выкроив «по мере», «ладили», шили голенища, «поднаряд», «задники», «тянули» клещами на колодку, вшивали стельку, притачивали подошву, набивали подметки, строчили или «ладили» задники и «накрепляли» каблук. Для любителей ставили еще железную подковку. После этого следовали: «обряд», «зачистка», «выгон», отделка начисто, завершавшаяся скоблением рашпилем, полировкой и «покрышкой» лаком. Как говорили сами мастера, инструмент «не больно велик: отводочка для строки, шильце на строчку, на стельку, подборное на подошву, нож, клещи, молоток и стрекуны-подпилочки...» Вспоминаются очерки замечательного знатока русского слова и быта С. В. Максимова — его знаменитые описанья, как плетут лапти, бьют баклуши, как устроена прядильная канатная снасть.

У Е. Иванова находим описание таких редких, а для нашего современника совершенно экзотических профессий, как смотрители часовен для мертвых тел, дегтекуры, живодеры, или кошатники (со всеми кошмарными подробностями этой ужасной профессии), обечники, воскобойники и мн. др.

Описывая старую Москву, изображая жизнь и быт представи-

телей ее многочисленных профессий — букинистов, антиквариев-иконников, парикмахеров, лоточников, могильщиков, официантов, автор пристально внимателен к обстановке, интерьеру, одежде, инструментам и инвентарю. Современному читателю любопытно будет узнать, как выглядела раньше внутренность антикварной лавки, портновской мастерской, парикмахерской. А как одевались в конце века московские парикмахеры? «Пиджак, слегка помятая манишка и цветной галстук были основой высокого парикмахерского шика. Халат стали носить всего лет шестьдесят тому назад». А официанты? «Основные костюмы официанта были: фрак, смокинг, реже — белая рубаха и такие же брюки. Первая стягивалась красным пояском с кистями, за который лихо затыкались лакированный бумажник с пуговкой и штопор. 〈...〉 Кушанья официант обязан был подносить левой рукой, на которой лежала салфетка, правой же он подавал их к столу 〈...〉 При приеме заказа от посетителя салфетку полагалось иметь на левом плече, при подаче счета — на правом. Держание салфетки под локтем и неумение управлять ею считалось дурным тоном, характеризовавшим второклассный и более низкий разряд ресторана. Разговаривать с посетителями рекомендовалось внимательно, с серьезным лицом, как бы слегка согнувшись для поклона». А как выглядела «николаевская» шинель, многократно упоминаемая Гоголем, Пушкиным, Достоевским, Гончаровым? Об этом читатель тоже узнает из книги «Меткое московское слово».

Относительно имен парикмахеров, портных, содержателей ресторанов, гостиниц, трактиров, сведений о местоположении их заведений в Москве книга Е. Иванова явится незаменимым и в ряде случаев уникальным справочным пособием: Теодор Гюо — на Кузнецком мосту, Иван Андреевич Андреев — на Петровке, Василий Петрович Ляпунцов — на Никитской, Арсений Александрович Орлов — на Тверской, Николай Иванович Миронов — на Страстной, Теофиль — в Камергерском, Базиль (преемник Теофиля) и Поль — на Петровке и Тверской.

У Е. Иванова можно узнать, где располагалась известная портновская фирма Жоржа или старейшая французская фирма Айе — многолетняя законодательница московской моды, где обосновался знаменитый Оттэн, и т. п. Подобные сведения послужат прекрасным дополнением к известным очеркам И. Т. Кокорева, П. И. Богатырева, В. А. Гиляровского, И. А. Белоусова, Н. Д. Телешова.

В книге много колоритных зарисовок жизни московских трактиров, чайных, площадей, рынков, торговых рядов. «Утро, а старая Сухаревская башня уже окружена такой толпой, сквозь которую трудно протиснуться без риска для жизни. Чего только здесь нет

и каких только людей не собрала старая традиция потолкаться и побродить по базару в праздничный день. Полный типаж всей Москвы — от хитрованца до «оцилиндренного» барина. Универсальный выбор товаров — от головки репчатого лука до «хорьковой шинели» с седым бобровым воротником и лацканами. Все и всё. Длинными ровными рядами тянутся антикварные палатки. Бронзовые люстры и канделябры, портреты неизвестных героев и героинь в различных позах и костюмах, широкоствольная пищаль с кремневым затвором, треснувшая фарфоровая чашка, мраморная грация без ноги, цвѐтная гравюра в раме, тщательно выклеенной из голубой бумаги с золотыми уголками, бусы, сарафаны времен боярыни Морозовой и треногое кресло из выплавка карельской березы. А около них во всю длину ряда сплошная лава любителей и любопытных. Чуйки, еноты, собольи воротники, высокие и низенькие мерлушковые шапки, котелки, даже лохмотья протягивающего руку нищего». Вся эта разношерстная, разноликая масса людей жила своей пестрой и многообразной жизнью, со своими обычаями, привычками, этикетом, со своим профессиональным фольклором. Не всем рассказам книжников или антиквариев можно вполне доверять (например, таким историям, как случай с подделкой Рембрандта), но и в качестве апокрифов эти легенды интересны как яркий показатель тех или иных сторон профессионального мироощущения людей, прикосновенных к книге или этнографической старине.

Было б неверно думать, что книга Е. Иванова — сочинение популярного типа, интересное только широкому читателю, недостаточно знакомому с ушедшим бытом. В ней много нового и нужного найдет и специалист по истории быта и ремесел, краевед, комментатор изданий классиков русской литературы.

Но при всем обилии и разнообразии различных сведений из истории быта главным героем книги Е. Иванова является собственно *слово*. В этом отношении она примыкает к трудам русских лексикографов и диалектологов, их обогащая и дополняя.

В соответствии с лучшими традициями отечественной школы собиратель большое значение придавал документированности записей, стремясь по возможности точно указывать своих информантов: «Записано в 1916 г. от московского ловца певчих птиц И. И. Баранова в несколько приемов»; «Ниже приводимый приговор записан в 1914 г. в Москве от тверского сапожника, семидесятидвухлетнего бодрого старика Сергея Сергеевича Тихонова»; «Записано в 1908 году от могильщика московского Семеновского кладбища Ивана Ивановича Попкова». Иногда подобные данные разрастаются в книге до целых списков; эти списки — уже сами по себе любопытнейший социально-бытовой материал. Сохранился «Перечень лиц» — ин-

формантов исследователя, включающий около четырехсот номеров. Среди них москвичи: сбитенщик П. П. Власенков, цыган-коновал Скворцов, ночной сторож в Петровском парке И. Т. Маслов, старый ломовой извозчик И. Светляков, встреченный в 1908 г., бильярдный маркер И. П. Сыромятников, неизвестный продавец вразнос живой рыбы, встреченный в Охотном ряду в 1912—1915 гг., рыночный торговец вареными рубцами, печенкой и сердцем П. С. Тряхин, повивальная бабка и знахарка Степанида Ивановна, встреченная в 1916 г. в Даниловской слободе, «рыбовод» Б. А. Ковальчуков, неизвестный матрос, встреченный в Москве в 1922 г., «борольщик с медведями», «стеклоед», «человек со стальными челюстями» и «грызун монет», легковой извозчик старого Петербурга Г. П. Балкин, встреченный в 1926—1932 гг. в Москве, сотрудница Москвошвея В. П. Добровольская (1931 г.), боец боен, уроженец Бежецка Е. И. Антонов и мн. др. Меж ними были такие универсалы, как Т. П. Крюков, со слов которого записаны его многочисленные профессии: изобретатель и продавец механического звонка к дверям, ящика с кассой, мгновенно прячущего деньги от штрафа, типографский наборщик, «каменщик мостовой», аптекарский помощник, «торговый батрак», рабочий сцены, «плотничный специалист» и др.

Если присловье, песня, острословица, куплет не «привязываются» к конкретному носителю, исполнителю, Е. Иванов также добросовестно это оговаривает: «Слышал их исполнение неоднократно на свадебных вечеринках у парикмахеров и портных в 1905—1909 гг.». В некоторых случаях сообщаются сведения из биографии информантов, излагаются эпизоды из их жизни и т. п. Собиратель-энтузиаст не пренебрегал любыми источниками. «Списано в 1903 г. в г. Владимире с садовой скамьи»,— читаем в книге; в другом месте указано, что курьезная надпись взята с мыльной обертки, хранящейся у собирателя; следующий текст переписан с афиши, находившейся в его же коллекции...

Какого непрестанного труда, какой постоянной готовности требовала поставленная задача, видно из таких, брошенных вскользь, сообщений автора: «Однажды, в 1917 г., мне дали знать, что П. Перфильев (интересующий автора человек с очень своеобразной речью.— *А. Ч.*) за какой-то незначительный скандал доставлен в комиссариат Арбатской части. Я немедля, по обыкновению, отправился, и вот при каких обстоятельствах произошла наша встреча. Комната для буйных и нетрезвых посетителей участка. Было душно, накурено и сумрачно...» Цели автора его информантам были, как правило, непонятны: «Людей с блокнотом птичники не переваривали, называя их «газетчиками», от которых, кроме «критики», не жди ничего путного». В ряде случаев работа автора

была и небезопасной — характерен эпизод, когда из-за своей записной книжки он был принят за сыщика и от здоровенного «жилетника» получил такой удар по плечу, который остался памятным даже «после многих лет». «Я ответил в свою очередь,— эпически повествует собиратель,— несколькими ударами, от которых «жилетник» всей своей тяжестью рухнул на стол с чайной посудой». В другой раз на Е. Иванова напал некто «г. Матвеев и стал наносить ему удары тростью по голове. Через минуту Матвеев, окровавленный, бросив палку, бежал»[1].

У читателя книги может возникнуть вопрос: как же все-таки исхитрялся исследователь делать в таких условиях свои записи? И сколь они точны?

Вопрос законен, и насколько сложна эта проблема, можно судить по тому, какое место она занимает в современной социолингвистике. «Если устроить информанту запись в идеальных условиях,— пишет один из крупнейших ее представителей,— то его речь приобретает свойства официальности, натянутости, которых мы желаем избежать»[2]. «Наблюдения над речевой деятельностью информантов,— пишут авторы пособия по этой дисциплине,— строятся таким образом, чтобы исключить или, по крайней мере, свести до минимума влияние наблюдателя на их речевое поведение. В этом отношении значительный интерес представляет так называемое «включенное наблюдение», при котором наблюдатель выступает не в роли интервьюера, а в качестве одного из непосредственных участников коммуникативного акта»[3]. Запись результативна только тогда, когда у исследователя устанавливается с опрашиваемым неофициальное, живое общение, не нарушаемое ощущением дистанции, ранга, социальных различий. «Собиратели в каждом случае стремились создать между собой и информантами атмосферу непринужденного общения, понимания,— пишут исследователи современной разговорной речи.— Если не удавалось установить достаточно хороших контактов с информантами, то запись не производилась»[4]. С Ивановым собеседники любого сословия, возраста, профессии чувствовали себя легко и свободно, он в высокой степени обладал талантом человеческого общения. Эту способность он сохранил до глубокой старости, и многие московские книжники несомненно вспомнят вместе с автором этих строк

---

[1] Новости вечера. Н.-Новгород. 1910. 17 мая. № 10.

[2] *Лабов Уильям.* Исследование языка в его социальном контексте.// Новое в лингвистике. Вып. VII. Социолингвистика. М., 1975. С. 105.

[3] *Швейцер А. Д., Никольский Л. Б.* Введение в социолингвистику. М., 1978. С. 183. См. также: Теоретические проблемы социальной лингвистики. М., 1981. Гл. II.

[4] Русская разговорная речь: Отв. ред. Е. А. Земская. М., 1973. С. 35.

внезапные беседы с Евгением Платоновичем у прилавков букинистических магазинов конца 1950-х годов.

С удивительной ясностью, выработанной огромным опытом, он понимал главное условие, без которого не может происходить собирание фактов живой речи,— необходимость естественности обстановки, как сказал бы лингвист, нормального социального контекста. «Если я не успевал быстро фиксировать какое-либо выражение,— писал он в одном из вариантов предисловия к своей книге,— то навсегда терял его первобытную, основную и цветисто-откровенную форму. Всякое повторение какой-либо фразы под влиянием проявленного к ней интереса влечет за собой некоторое ее видоизменение самим произносящим, невольную, основанную на психологическо-творческом процессе, перемену ее построения и как бы стилизацию ее оригинальной конструкции, остряк же особенно любит отдать внимательному слушателю с записной книжкой свое отчеканенное и обработанное слово. Переубедить его в этом трудно, если не бесполезно. Хоть чуть, хоть немного, а лишит ее первородного характера — «облагородит», изменит на чужой, случайно воспринятый им лад». О трудностях этого рода он не раз говорит в своей книге: «Делая попытку записывать беглый разговор старых парикмахеров, которые часто еще встречались в период 1905-1912 гг. (производившийся с целью занять, развлечь клиента, вызвать его особые симпатии к себе и получить, благодаря этому, чаевые), я убедился, как и во многих других случаях, что задача эта не из легких. Приходилось заниматься записью во время какой-нибудь процедуры: бритья, стрижки и т. п., причем мастер, стоявший за спиной, при первом появлении в моих руках блокнота, увидав его, настораживался, старался прочитать заметки и делался «аккуратным» в разговоре. Волей-неволей многое восстанавливалось при выходе из магазина-парикмахерской просто на память, и этим объясняется некоторая неполнота, неточность и отрывочность части материала, сохраняющего все же свой типовой колорит». Такое оговаривание степени точности записей, редкое в его время, у Е. Иванова постоянно, что, безусловно, повышает возможность корректного научного использования его материалов: «Записано с некоторыми пропусками в Москве на Сухаревском рынке», «В записи зазыва, ввиду быстроты его произнесения, имеются пропуски».

Надобно, впрочем, отметить, что недочеты записей Е. Иванова, в том числе, например, некоторое «олитературивание» синтаксиса,— общие недостатки техники полевых записей всей лингвистики и фольклористики его времени, только недавно перешедшей с «ручной» на более технически совершенную магнитофонную запись.

Читая некоторые тексты, выглядящие слишком «гладкими», нужно иметь в виду еще одно обстоятельство. Многие информанты собирателя — *профессиональные говоруны:* развлекать клиента, заказчика, зазывать покупателя — для них обыденное и привычное дело. Поэтому их речь и в действительности гораздо более связна, чем речь лиц других профессий, даже более «интеллигентных».

В том, что в труде Е. Иванова даются отрезки связной речи, одно из его существенных достоинств. В нем в основном и прежде всего приводятся тексты, и иногда значительного объема. Еще акад. Л. В. Щерба в 10-х годах нынешнего века говорил о необходимости записи живой, в частности диалогической, речи, не препарированной исследователем, но зафиксированной в том виде, в коем она явилась, в многообразии ее естественных контекстов. Значение такого материала для лингвистики, диалектологии, истории социально-речевых стилей трудно переоценить.

7

Предметом внимания автора является живая речь Москвы, т. е. речь городская. Язык города вообще исследован гораздо меньше, чем язык деревни. Ведь вся диалектология изучала, в сущности, язык крестьян. Кроме того, в классических диалектологических штудиях на первом месте всегда стояла фонетика, затем шла морфология, лексика же территориальных диалектов была изучена слабее всего.

В книге Е. Иванова прежде всего дается лексика города, его различных профессиональных диалектов, в ее соотношении с лексикой общенародной и литературной.

Автору удалось зафиксировать многие любопытные явления русского городского речевого обихода рубежа веков. Одним из таких явлений было проникновение в мещанскую полукультурную среду книжных слов и выражений (частный случай типичной для города диглоссии — способности человека одной социальной группы говорить на языке другой — «высшей» или «низшей»).

Впервые этот языковой феномен, еще применительно к крестьянской среде, заметила, как часто бывает, литература. Живописно его запечатлел еще Гоголь, у которого в «Ночи перед Рождеством» кузнец, желая показать, что он «знал и сам грамотный язык», выражается так: «Многие домы исписаны буквами из сусального золота до чрезвычайности. Нечего сказать, чудная пропорция!» Побывавший в городе герой Некрасова

Каких-то слов особенных
Наслушался: атечество,

Москва Первопрестольная,
Душа великорусская,
«Я — русский мужичок!..»

Интересный пример находим в «Поездках к переселенцам» Глеба Успенского: «Я, нижеподписавшийся крестьянин Казанской губернии 〈...〉, будучи в полном разорении, ибо почва и песчаные пространства, при неурожае, при всех моих силах моего многочисленного семейства, до такой нищеты дошел, не имея пять лет урожаю, весь продан за долги...» «Все это нацарапано каким-то грамотеем,— комментирует Успенский,— который выбрал, вероятно, из «Сельского вестника» мудреные слова, но не смог выдержать научного изложения далее трех строк». Любопытные случаи такого употребления книжных слов находим в произведениях Н. А. Лейкина — хорошего знатока речи торговой и мещанской городской среды.

Как пример языка тех слоев, где он «запутан, наполнен разными иностранными и дворянскими словами», К. Леонтьев (в статье 1861 г.) приводил слова сына одного кучера: «Через это я даже могу получить некоторый президент таланту»[1]. «В беллетристике конца XIX и начала XX в. с замечательным искусством,— писал Г. О. Винокур,— воспроизводится уродливый, исковерканный язык этого социального мира, в котором цельная и яркая народная речь заменена бессмысленными обрывками худо переваренной интеллигентской речи»[2].

Пожалуй, наиболее обширную галерею речевых портретов любителей «ученого слога» среди лиц самых разных профессий нарисовал А. Чехов. Уже дебютный чеховский рассказ «Письмо к ученому соседу» целиком построен на изображении такого стиля — им пишет отставной урядник: «Я пламенно люблю астрономов, поэтов, метафизиков, приват-доцентов, химиков и других жрецов науки, к которым Вы себя причисляете чрез свои умные факты и отрасли наук, то есть продукты и плоды». Через три года в рассказе «Умный дворник» о пользе наук рассуждает другой любитель книг, набравшийся из них ученых слов, дворник: «Не видать в вас никакой цивилизации... Потому что нет у вашего брата настоящей точки». Ему вторит приобщившийся к просвещению водовоз: «Я в рассуждении климата недоумение имею». Очень церемонно выражается обер-кондуктор Стычкин в рассказе «Хороший конец»: «А потому я весьма желал бы сочетаться узами игуменея», «и в рассуждении счастья людей имеет свою профессию». Еще более «изысканные» обороты применяют чеховские фельдшера, мелкие

[1] *Леонтьев К.* Собр. соч. М., 1912. Т. VIII. С. 33.
[2] *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 102.

чиновники, телеграфисты: «И по причине такой громадной циркуляции моей жизни» («Воры»); «все-таки я не субъект какой-нибудь, и у меня в душе свой жанр есть» («Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало»). Чрезвычайно витиевато говорит приказчик Початкин из повести «Три года»: «Соответственно жизни по амбиции личности». К его речи Чехов дает такой комментарий: «Свою речь он любил затемнять книжными словами, которые он понимал по-своему, да и многие обыкновенные слова употреблял он не в том значении, которое они имеют». Эту вереницу любителей мудреных словечек завершает читающий «разные замечательные книги» конторщик Епиходов из последней пьесы: «Наш климат не может способствовать в самый раз».

То, что наибольшее количество случаев искусственной книжности обнаруживаем у писателя 80—900-х годов и в устах именно его героев она приобрела свои «классические» черты, конечно, не случайно. Особенно широко она распространилась в самых различных полукультурных слоях в конце XIX — начале XX в., из мелкочиновничьих кругов попав в среду приказчиков, парикмахеров, трактирных половых и других профессий города. Позже сатирическое изображение этой речи находим у таких писателей, как К. Тренев, В. Шишков, И. Ильф и Е. Петров, М. Зощенко.

Понимая всю ценность речевого материала, извлекаемого из сочинений писателей, все же, имея в виду научное изучение живой речи, следует помнить, что в художественном горниле мастера он прошел эстетическую обработку. И всякое речение в литературном произведении в первую очередь преследует не «фотографические», а художественные задачи. Лингвистика давно уже уверенно говорит о принципиальных отличиях «настоящей» и художественной разговорной речи. Отмечая огромное разнообразие слов и выражений представителей разных сословий у Н. С. Лескова, акад. А. С. Орлов замечал: «Трудно сказать, однако, какие из речений действительно подслушаны автором и какие сочинены им в стиле, соответственном своему действительному существующему образцу»[1]. Конечно, нельзя сказать, чтобы проникновение книжных элементов в «преобразованном» виде в «простонародный» речевой обиход не занимало лингвистов. Так, еще Н. М. Каринский в своих диалектологических работах писал о роли «бывалых людей», «говорунов» в этом процессе[2]. Об этом писали В. И. Чернышев, А. М. Селищев, Е. И. По-

---

[1] *Орлов А. С.* Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 154.

[2] *Каринский Н. М.* О говорах восточной половины Бронницкого уезда. СПб., 1903 (отд. оттиск). С. 46—54; он же: Очерки языка русских крестьян. Говор деревни Ванилово. М., 1936.

ливанов, А. М. Иванов, В. В. Виноградов. Но в целом в специальных работах материалы, связанные с этим феноменом, отражающим важнейший процесс — взаимодействие книжного языка и разговорных стилей, крайне скудны.

Поэтому записи Е. Иванова, наблюдавшего этот процесс в годы его наибольшей интенсивности и в точке наибольшей же интенсивности — городе, особенно ценны. По выразительности иные его примеры не уступают известнейшим чеховским образцам: «Телятина — невинность в обеде меню»; «Упоение и магика с осетриной в галантире»; «Разубеждением в жизни помер от веревки»; «Прошу покупать для экономического потребления и полного удовольствия»; «Натура природы живого существа ваша прическа». Или такой образец парикмахерского стиля: «Ах, какое усовершенство природы и искусства ихо в натуре декольте. Могу назвать — безмятежная грусть для нас, глазами видящих и не могущих примыкать. Сплошное колебание всех семи чувств натуры...» Один судебный писец-копиист, с которым Е. Иванов был знаком в юности, «где-то, что-то и когда-то читал, но все перепутал» и выражался так: «Бокс, извольте знать, по-нашему оскорбление действием с повреждением анатомической части организма»[1]. Или такая запись из речевого обихода уличных книжных торговцев: «Переплет, верно, не ее, да разве в этом роль какая драматическая?»

Люди этого типа любят выражаться высокопарно. Еще герой чеховского «Письма к ученому соседу» норовил подпустить что-нибудь из романтически-возвышенного стиля: «Рубль сей парус девятнадцатого столетия для меня не имеет никакой цены, наука его затемнила у моих глаз своими дальнейшими крылами». Герои Островского, чеховские, купринские, бунинские персонажи могли при случае блеснуть и стихом. В книге Е. Иванова находим очень выразительные примеры этой «писарской», «галантерейной» поэзии:

Зачем для вас страдания немые,
К чему в устах молчания печать,
Зачем жгут сердце очи голубые
И не в силах я признания начать?!

———

Ах, возьмите эту розу
И идите в чудный сад.
Я из сердца вырвал занозу
И весьма свободе рад.

———

[1] *Иванов Е.* Послесловие к пьесе «Торговый дом Аграфена Африкановна Ситная и К°» (Хранится у З. А. Милютиной).

Он не красив, но очень симпатичен,
В его устах сквозит любви привет...
В речах всегда был Поль нигилистичен,
Дарил Марьете из цветов букет.

Собранные Е. Ивановым стихи хорошо рисуют ту речевую среду, на которой всходило и расцветало такое интереснейшее явление городской массовой культуры, как «жестокий» романс.

Показательнейшим бытовым и речевым материалом эпохи всегда являются вывески. Особенно это относится к полуграмотной и полукультурной среде русского городского торгового люда прошлого века. Хорошо понимая их социально-речевую характеристичность, их использовал в своих произведениях еще Гоголь; подлинные тексты курьезных вывесок мы обнаруживаем у Е. Гребенки, Я. Буткова, А. Левитова, у Н. и Г. Успенских, А. и Д. Дмитриевых, А. Подурова, А. Михневича, А. Плещеева (сына), И. Грэка (И. Билибина), А. Ястребского, А. Чехова, С. Максимова (по его словам, «московские вывески словно дали вековой зарок ссориться с грамматикой»). В книге Е. Иванова находим десятки необычайно колоритных текстов, собранных в одном месте. Они обогатят уже существующую в русской литературе коллекцию: «Шашлычный мастер из молодого карачаевского барашка с Кахетинским вином»; «Парижский парикмахер Пьер Мусатов из Лондона. Стрижка, брижка и завивка»; «Кролики, белки, куры и прочие певчие птицы»; «Оккультист, очки, пенсне, лорнеты»; «Спасатель крыс, мышей, клопов, тараканов — выводит, морит с пользой. Безвредно и доступно страдающим нашествием! Тиф! мор! погибель! Смерть!»

Еще в 1928 г. Б. А. Ларин, пионер изучения языка города, писал: «Мы запоздали с научной разработкой языкового быта города»[1]. Уже тогда становилось ясно, что отсутствие такой разработки существенно обедняет картину развития общенародного и литературного языка. «Не подлежит сомнению, что история литературного языка,— писал акад. В. В. Виноградов,— не может обойтись без разностороннего и углубленного изучения разговорных и письменных диалектов и арго города»[2]. Начиная с середины XIX в., подчеркивал он, городское просторечие влечет в литературный язык «множество слов, идиом и фраз из разных профессиональных диалектов и жаргонов. Социально-диалектные расслоения языка города теперь острей и быстрей отражаются на жанрах литературного языка. 〈...〉 Литературный язык как бы притягивает к себе

[1] *Ларин Б. А.* История русского языка и общее языкознание. М., 1977. С. 175.

[2] *Виноградов В. В.* Избранные труды. История русского литературного языка. М., 1978. С. 153.

жаргонные и профессиональные фразы и идиомы из близких ему социально-диалектных сфер»[1].

Опоздание могло оказаться роковым, потому что лингвистическая ситуация города начиная с 20-х годов стремительно менялась. В старом городе кроме общего языка, на котором общались меж собою все слои населения, у каждой социально-профессиональной группировки — кожевников, каменщиков, печников, стекольщиков — был свой специальный жаргон, целиком понятный только ее членам. Крайним случаем такого локального языка может служить арго коробейников-офеней — тайного языка мелких торговцев, совершенно непонятного окружающим. Но и в других случаях такие специальные «диалекты» характеризовались своим собственным словарем, особой фразеологией «ремесловых работ», по выражению В. Даля. «Их социальная функция,— пишет о профессиональных «языках» современный исследователь,— состоит, по-видимому, в том, чтобы поддерживать групповую исключительность. Их оберегают и хранят от посторонних приблизительно так, как цехи ремесленников хранили секреты своего ремесла»[2].

С ростом городов — особенно таких крупных, как Москва,— и развитием экономических связей замкнутость отдельных коллективов все более нарушается, начинается процесс, «который становится все более типичным по мере дальнейшего экономического развития — от многообразия к единообразию»[3], «к уничтожению языковых различий, к диалектической нивелировке»[4]. Происходит сглаживание или даже исчезновение отличий языка отдельных профессиональных групп. В России революция, сломав сословные и цеховые перегородки, невиданно убыстрила этот процесс[5].

Первые записи Е. Иванова относятся к 1905 г.; в дальнейшем

---

[1] *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938. С. 430 —431. Ср.: «Вопрос о социально-групповых диалектах, жаргонах и социально-речевых стилях города имеет особенно важное значение для исследования повествовательной и диалогической речи в рассказе, романе, очерке, драме русской реалистической литературы XIX—XX вв.» *(Виноградов В. В.* Избр. труды. С. 209).

[2] *Гамперц Джон Дж.* Типы языковых обществ. // Новое в лингвистике. С. 194.

[3] *Поливанов Е.* Обзор процессов, характерных для языкового развития в эпохи натурального хозяйства. // Ученые записки РАНИОН. Институт языка // и литературы. М., 1929. Т. III. С. 26.

[4] *Поливанов Е.* Задачи социальной диалектологии русского языка. Родной язык и литература в трудовой школе. 1928. № 2. С. 26.

[5] См.: *Бондалетов В. Д.* Социально-экономические предпосылки отмирания условно-профессиональных языков и основные закономерности этого процесса. // Вопросы социальной лингвистики. Л., 1969.

он не прерывал их в течение трех десятилетий. Особенно ценны, конечно, записи 1905-1914 гг.— последних «стабильных» лет русского быта, еще сохранившего в большой мере черты векового уклада. Далее с катастрофической быстротой стали исчезать не только профессии, ремесла вместе со своим речевым обиходом, но и целые сословия и социальные группы. Рабочие и крестьяне энергично включились после революции в освоение новой для них общественно-политической фразеологии, которая стала активно вытеснять из их языка многие прежние речевые формы. Новая лексика, терминология, изменения в значениях слов, актуализация некоторых словообразовательных моделей — эти и другие новшества, не раз отмечавшиеся исследователями языка первых послереволюционных лет[1], затронули почти все группы носителей русского языка. Поэтому записи Е. Иванова в иных случаях оказались последним запечатлением ушедшего навсегда.

Меж тем ценность этого ушедшего, этих огромных речевых богатств для нас, для нашей культуры необычайно велика. Она имеет, конечно, не только чисто научный характер. Во всяком профессиональном языке вокруг основного, «твердого» ядра терминов клубится облако их выразительнейших заменителей и ситуационных речений, ежечасно рождаемых в среде работающего и говорящего народа, мастеров дела и творцов слова. И для читателя, раскрывшего «Меткое московское слово», книга эта будет источником не только познавательного, но и художественного наслаждения, возникающего у всякого, встретившегося с образным, острым, *красным* русским словцом.

В присловьях мастеров, в выкриках зазывал, присказках книжников, байках извозчиков он найдет и остроумный каламбур, и неожиданную рифму, редкий эпитет, и яркую, точную характеристику: «Это тебе не продавец, а чесотка: зудит крепко, извести изведет, туман наведет, а смерти не дает»; «с тела вы лебедь-с, а с души сухарек»; «кобель на бараньем молоке», «сучья подпруга», «из воровского табуна старый бугай» (не все из таких крепких характеристик оказались удобны для печати); «пролопали, промотали все миткали, пальто сшил и память запорошил»; «должника книжного в угон по ветру на чистом поле не сыщешь»; «костюмчик на обмыжку — носить его вприпрыжку»; «была дулька

[1] См.: *Баранников А.* Из наблюдений над развитием русского языка в последние годы. Влияние войны и революции на развитие русского языка// Ученые записки Самарского ун-та. Вып. 2. 1919; *Винокур Г.* Культура языка. М., 1925; *Прянишников Н.* Отражение революции в языке//Красный Урал. 1926. № 96. 113, 114; *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи. М., 1928; *Виноградов С. И.* Дискуссии о языке первых послереволюционных лет//Рус. речь. 1977. № 2.

в подоле у Дуньки, ан червяк сточил»; «твоей иглой дыры в заборе сверлить, али по чужим дворам с ней ходить»; «веником березовым, пареным — по лысинам обваренным: кудри завьются»; «с ветром, с холодком чиним железным гвоздком, подметки новые подбиваем, старые обрываем, головки правим, голенища, кому надо, убавим, а кому надо — поставим! Тверские, холодные, рваные, голодные, сегодня ценой на работу сходные! Тверской сапожник матерный обложник, жену в кабаке пропил да козе башмаки на копыта купил»; «с пробривкой пробора вкось — у кого глаза врозь, прямо — кому желательно быть без изъяна, на валик и поперек — кто умом не прыто́к». Очень выразительны речения «прохладных» антиквариев, означающие продажу подделки: «погладить доброго человека по душе», «поцеловать в сердце». Везде сквозит та «отличительная черта в наших нравах», о которой говорил Пушкин: «Какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться».

Зазывы и выкрики торговцев, казалось, должны бы преследовать вполне прагматическую цель — рекламу своего товара. Однако, читая книгу, мы очень скоро убеждаемся, что многие из этих приговоров имеют характер едва ли не противоположный. Так, на вопрос «какая рыба и почем», продавец восклицал: «Всякая есть — локтей в шесть, окуни да язи валяются в грязи, ерши да караси — от них боже упаси». Торговцы готовым платьем давали своему товару если и рекламу, то весьма своеобразную: «Шуба для доброго купца-молодца! Приклад — моржовый, воротник ежовый, а вокруг всех прорех еще нашит рыбий мех. В один рукав ветер гуляет, в другой метель прометает, от тепла зимой зуб на зуб не попадает!» «В таком пальтеце фирмы «Продуй» весьма удобно ⟨...⟩ ползать по звериным норам и скакать с котами по заборам, в ресторации в долг обедать, да от долгов после по улицам бегать. Покроено точно, сшито прочно, гвоздями пробить было мастеру велено и на муке картофельной еще клеено!» И даже святая святых торгового дела — адрес магазина служил лишь предметом комического присловья: «Адресочек наш не запамятуйте — Продувной ряд, Муромский лес, в нем седьмой навес, от дороги влево, где заячья тропа, да прогон скота; прямо не идите, взад не заворачивайте — сразу найдете!» Расчет, несомненно, был только на то, что покупатель остановится послушать бойкую острословицу-болтушку,— надеялись на само *слово.* Мастера «лясы точить», «загибать», «зубы заговаривать», «заливать», умеющие «баки забивать», «врезать», «отбрить» пользовались не меньшей известностью в этом качестве, чем в своем профессиональном. Шутовское, балаганное, карнавальное (сказали бы теперь) начало пронизывало торговый и профессиональный быт старой Москвы, постоянно вынося в этой

кипящей пене настоящие перлы народной смеховой культуры.

По мысли Е. Иванова, все эти явления относятся к *скоморошеству*, которое он понимал очень широко. «В моем труде,— писал он в предисловии 1934 г.,— я разбиваю скоморошество на зрелищное и бытовое. К последнему, в числе иных форм, относятся выкрики рыночных, бродячих и оседлых торговцев, старавшихся использованием принципа чудаческих выходок и разговоров усилить обороты своего дела и устанавливавших этим путем свою связь с профессиональным скоморошеством. В этот же разряд жизненного оригинальничанья и выявления природных способностей к меткой характеристике какого-либо лица и обстоятельства я ввожу всякого рода балагурства, чудачества, острословные народные и обывательские афоризмы-болтушки, «говорки», «срамословие» и проч., записанные большей частью в провинциальном старом обществе или с голоса шумливой, многолюдной улицы».

В последние годы то и дело вспыхивают дискуссии о языке. Диспутанты защищают самые разные взгляды. Одни — крайние пуристы — призывают оградить язык от любых новшеств и освободить от уже употребляющихся в нем не предусмотренных современной литературной нормой слов. Стоящие на противоположной позиции призывают «разрешить все» и крайне обижаются на авторов словарей, упорно ставящих против некоторых слов пометы «разг.», «обл.» или «простореч.».

Предмета для спора, в сущности, нет. Нормативность словарей, разумеется, сохранится, и пометы в них останутся. Но это совершенно не значит, что все слова и выражения, которые выходят за норму (не принадлежат к кодифицированному литературному языку), являются речевым материалом второго сорта. Живое, просторечное, профессиональное, диалектное слово обогащает наш разговорный и письменный литературный язык, придает ему яркость и красочность — и именно тем, что слово это ясно ощущается говорящим и слушающим как выходящее за обычные рамки и сфокусировавшее в себе образную энергию нации. Оно — огромный неиссякаемый резервуар, из которого черпали и черпают писатели и ученые, журналисты и ораторы — все члены общества, ибо средь них нет таких, кому не приходится говорить.

При разноте позиций все, радеющие о судьбах родного слова, сходятся на том, что нынешний «среднелитературный» язык очень усреднен, бледен. Особенно остро чувствует это самая эмоционально активная часть общества — молодежь. Отсюда ее настойчивое стремление найти более выразительные эквиваленты к общеупотребительным нейтральным, «пресным» речениям. Это не ново: такая тяга издавна была у школяров, бурсаков, студентов (языковое «буршество»). Беда в другом. Так называемый «молодежный

жаргон» очень неразборчив и берет из любых речевых источников с повышенной экспрессией, включая «блатную музыку».

Труд Е. Иванова показывает, что огромные залежи речевой остроты, свежести, образности находятся совсем в другом месте. И, быть может, на Север нужно ехать не только за иконами, но чтобы послушать живую неповторимую речь рыбаков, вязальщиц сетей, лесорубов, охотников, плотников, балясников, мастеров-лодочников. Коллекционируя прялки, монеты, бисер, самовары и другие предметы старины, многие часто не подозревают, что самой величайшей национальной ценностью является слово. То самое слово, которое они ежедневно слышат из уст своей бабушки, или маляра, объясняющего про «купорос», или тетки, продающей кислую капусту на рынке,— то живое русское слово, которое бережно хранил его ревнитель и собиратель Евгений Платонович Иванов.

1981

ЯЗЫК И КАТЕГОРИИ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

1

> Всякая наука должна иметь свое особенное частное начало и собственную живую органическую силу.
>
> *С. Шевырев*

Одна из задач научной дискуссии, как она была определена редакцией литературного журнала[1],— обмен мнениями о месте филологической науки «в системе современных знаний», ее «соотношении с другими науками». Вопрос этот, важный для самоопределения любой дисциплины, применительно к филологии стоит, пожалуй, особенно остро: на всем протяжении своей новейшей истории она оказывалась тесно связанной с соседними науками. Из этих союзов возникли целые школы: культурно-историческая, психологическая. Сейчас на очереди, судя по всему, новый союз — на сей раз с науками естественными.

Подобное, впрочем, уже было. Речь идет о влиянии биологии, которое испытала филология вскоре после обнародования Дарвином своей эволюционной теории. Оценка мощного ее воздействия на все области научного знания, имеющие дело с категорией развития, еще впереди, но уже сейчас можно сказать, что — в разных модификациях — она стала одною из центральных идей века. В языкознании это влияние связывается прежде всего с именем А. Шлейхера; в литературоведении первой значительной попыткой применения дарвиновских идей (естественного отбора, приспособления к среде) были сочинения И. Тэна, затем — Ф. Брюнетьера, находившего в истории литературы борьбу за существование и выживаемость наиболее приспособленных. В других школах дарвиновское влияние было не столь прямолинейным, но почти повсеместным — достаточно сказать, что его испытал даже такой самостоятельный мыслитель, как М. М. Бахтин: одна из центральных его категорий — «память жанра» — носит явный след генетической теории начала века. На дарвинизм (правда, уже не на класси-

---

[1] Об актуальных вопросах развития современной филологической науки//Лит. обозрение. 1979. № 1—10.

ский, а новую мутационную теорию эволюции С. И. Коржинского и Г. де Фриза) опиралась формальная школа: центральный инструмент эволюции в ее понимании — явление «случайного» результата и последующее его закрепление в процессе дальнейшего существования и борьбы литературного мутанта.

То, что влиянию поддалась формальная школа,— показатель силы, с какою филология стремилась опереться на какую-либо хорошо обоснованную теорию. Ведь, как известно, главным лозунгом школы была, напротив, спецификация. Б. М. Эйхенбаум провозглашал в «Моем временнике»: «Не для того литературная наука с такими усилиями освобождалась от обслуживания истории культуры, философии, психологии и т. д., чтобы стать служанкой юридических и экономических наук». И он же в другом месте пишет о необходимости применения в истории искусств «естественно-научного метода»!

Прошло пятьдесят лет — и снова, уже в иных терминах, эволюционная дарвиновская схема накладывается на художественное творчество: «В кибернетическом аспекте эти три фактора могут быть соответственно осмыслены так: 1 — видовая память, 2 — запоминание нового случайного набора и 3 — последующий интегральный эффект этого выбора, действующий в виде статистической неизбежности ⟨...⟩ Видимо, творческий поиск художника ⟨...⟩ представляет собой и в большом и *в малом тоже процесс эволюционной саморегуляции, повторяющей взаимодействие трех факторов, подобных природным»*[1].

В чем видится главный недостаток таких перенесений? Прежде всего в том, что использователи берут теорию чужой науки как нечто уже доказанное. Меж тем чаще всего в ней самой дело обстоит не совсем так. Эволюционная теория при всей своей распространенности все же *гипотеза*, имеющая свои внутренние противоречия, и в биологии есть и другие гипотезы (теория номогенеза Л. С. Берга, идеи А. А. Любищева). Прямые биологические параллели — наиболее уязвимое место тыняновской теории литературной эволюции; явление — «памяти жанра» — наименее подтвердившаяся пока из всех теорий Бахтина. А ведь речь идет о крупнейших филологах-теоретиках XX в.

Ориентированность на другие науки вызвала очень распространившееся сейчас явление. Излагается какое-либо наблюдение над литературным текстом, свое или — чаще — чужое, на традиционном языке, а после говорится: «В терминах теории информации это описывается как...», «в терминах психолингвистики это можно

---

[1] *Рунин Б. М.* Творческий процесс в эволюционном аспекте//Художественное и научное творчество. Л., 1972 (подчеркнуто автором).

представить как...». Сразу исключим ситуации, когда под новым гримом хотят просто скрыть давно знакомое лицо, т. е. цели авторов не вполне научны. Не станем брать и случаи комментария, где нужно показать тождество мыслей современного ученого и ученого прежнего времени, или сочинения по истории науки, написанного с позиций определенной ее области,— примером такого сочинения может служить замечательная книга В. В. Иванова «Очерки по истории семиотики в СССР» (1976). Будем говорить о таком перекодировании достаточно известных литературоведческих наблюдений, про которое не раз в полемических и неполемических текстах утверждалось, что оно плодотворно принципиально. Это хотелось бы оспорить.

Если новая — действительно новая — мысль высказана на языке категорий той науки (например, семиотики), в которых мыслит автор, то нелепо было б предъявлять ему по поводу этого языка какие-либо претензии. И недовольным можно посоветовать только одно: овладеть этим метаязыком. Но гораздо чаще бывает иначе. Например, сообщается, что известный (и тысячекратно описанный!) толстовский прием выделения и повторения одной детали внешности героя — «литературный прототип метода накопления, широко используемого в современной технике для борьбы с помехами», что крупный план, монтаж, неравномерный ход литературного времени — это, в новых терминах, «основное правило согласования источника сообщений и канала при кодировании — выравнивание потока информации». Примеры взяты из статьи И. Д. Рудя и И. И. Цуккермана «Искусство и теория информации» (1972). Авторы подчеркивают, что приемы эти в искусстве существуют давно. Но и описание их есть давно — только на другом языке. А если оно есть, и даже сами авторы сперва его дают на старом языке, то не проще ль, чтобы оно на этом языке и оставалось?..

В нынешнем мире подобные процессы имеют, очевидно, достаточно универсальный охват. Можно напомнить о многих направлениях современного дизайна, стремящегося если не переделать, то переназвать вещный мир. Так, на часовом циферблате вместо привычных цифр явились черточки. Сначала было еще ничего — их было двенадцать. Потом стало вдвое меньше. У некоторых же современных часов — всего четыре[1]. Конечно, человек приспосабливается, он может, затратив определенную умственную и психическую энергию, адаптироваться и не к такому. Но если б кто из дизайнеров мог ответить на вопрос, зачем это нужно.

В приведенных примерах перекодировка достаточно адекватна. Так бывает, когда речь идет о частных наблюдениях или вещах

[1] А у совсем новых — одна или вообще ни единой (Примеч. 1990 г.).

достаточно тривиальных. Но эта операция далеко не всегда так безболезненна и безобидна. В случаях, когда дело касается фундаментальных идей, высказанных к тому же мастером спекулятивного стиля, сложный и дорогостоящий (в широком смысле) процесс перевода на другой язык происходит не без потерь — и иногда очень существенных. Проф. И. А. Ильин, автор двухтомного исследования о философии Гегеля, вышедшего у нас шестьдесят лет назад и, по мнению многих специалистов, остающегося до сих пор лучшей работой о философе, писал в предисловии к своему труду: «Понять чужое учение не значит вложить *свое* содержание в чужие слова, но значит обрести то самое содержание, которое испытывал изучаемый мыслитель. Для этого необходима, прежде всего, готовность временно и условно отказаться от «собственного», устойчивого и негибкого словоразумения, или, вернее, как бы «отложить его в сторону». Необходимо придать «своим» категориям, своим терминам, своему стилю — некоторую мягкую уступчивость, некую улавливающую впечатлительность и приспособляемость: весь аппарат и механизм «личного» словоупотребления должен быть приведен в состояние чуткой готовности следовать за указаниями и за непосредственными проявлениями изучаемого философа. Уловленное и замеченное словообозначение должно быть многократно проверено и затем усвоено силою напряженного внимания. Необходимо выработать себе как бы второй стиль, второе словоупотребление, второе словоразумение, и притом адекватное философскому разумению данного мыслителя»[1].

И еще одна тенденция возникла в науке о литературе в связи с экспансией других наук. Если прежде — от Лессинга до Тынянова — основным считалось выяснение различий между поэзией и живописью, скульптурой, то ныне главное видится в обратном — в установлении у них общего. Выясняется, например, общность понятия «точка зрения» для литературы и живописи, для романа и кино. На изучении кино это видно, пожалуй, лучше всего. В 20 — 30-е годы стремились прежде всего выявить специфику именно киноязыка. Сейчас значительно большие усилия направлены на то, чтобы включить кино в общий ряд нарративных текстов. С другой стороны, в литературе отыскиваются кинематографические черты. После вхождения в широкий обиход знаменитой эйзенштейновской раскадровки сцены выхода Петра в «Полтаве» кто только не говорил о монтаже, крупном плане, смене планов и т. д. в поэзии и прозе! Недавно в одной из статей можно было прочесть о «балетности» романа Толстого «Анна Каренина».

---

[1] *Ильин И. А.* Философия Гегеля. М., 1918. С. IV — V.

Делаются попытки построить общую модель повествовательного текста, которая, в свою очередь, включается в еще более широкий комплекс понятий общих форм человеческого поведения (К. Бремон). Задача нужная, но все же более близкая к тем наукам, которым она обязана своим импульсом. Это прежде всего *им* интересно то общее, что роднит знаковые системы, или все, связанное с передачей информации по определенным каналам.

Для собственных задач филологии решение этих общих задач обретет полную ценность лишь тогда, когда параллельно с этим процессом будет идти не менее мощный обратный — осознание словесного искусства как особенного в ряду других.

2

Совокупными усилиями многих выдающихся современных ученых филология была вдвинута в ряд дисциплин, составляющих то целое, которым ощущает себя мировая наука. Результатом этого были разнообразные и очень важные следствия, начиная с устрожения научного языка филологии, экспликации ее исследовательского аппарата и кончая изменением — под влиянием естественных наук — самого несколько чопорного всего ее стиля, сложившегося в своей основе еще тогда, когда она была прежде всего наукой древних текстов (это уже вторая «стилистическая» революция в филологии — первая произошла в 20—30-х годах нашего века и тоже не без воздействия естествознания). Но ценою этого стало несравненно более интенсивное использование понятий других наук, широко понимаемых аналогий.

Абсолютизация «синтеза» наук, ожидание особенно ощутительных достижений на их «стыке» — результат давления волны информационного взрыва, наиболее видимого из современных процессов во всех науках. Кажется, что соседняя накопила больше. Филология может, думается, противостоять этому давлению.

Филолог близкого будущего, однако, не ученый-изоляционист. Он знаком с целым кругом наук (не только сопредельных). Но, заметив внешнюю близость некоторых феноменов разных дисциплин, он не торопится перенести их категории в свою. В этих науках он стремится постичь *путь* их напряженных усилий по осознанию самих себя. Он использует не их операционный аппарат, но впитывает внутренний опыт.

Если понимать связь наук не узкопрагматически, но широкоэвристически, то естественные науки могут служить примером в другом — и главном: они давно рефлектируют по поводу самой сути естественнонаучного мышления — физического, биологического. Меж тем филология не склонна к такой интроспекции. В самом

деле: в чем спецификум, например, типа мышления, необходимого для изучения художественных текстов? В целостном ли постижении мира писателя? В историзме? В четком отличении словесно-художественного видения мира от прочих типов мировосприятия? Все это — существеннейшие качества. Но можно назвать больших ученых, обладающих отнюдь не всеми свойствами из этого набора. Мышление Александра Веселовского было в высшей степени исторически ориентированно — достаточно напомнить его классические работы об истории эпитета, сюжетов и т. п. Но, выделяя эти категории, он не имел в виду художественную систему в целом — его единственная работа, где была сделана попытка целостного анализа (монография о Жуковском), не открыла методологических перспектив. А. Потебня, воспринимая художественное произведение как целое и даже приравнивая его в этой целостности к такому образованию, как слово, не видел кардинальной разницы между поэтическим мышлением и обыденным; ставя первое выше, он располагал их все же в одной плоскости. В. Шкловский всегда необычайно остро ощущал специфику художественного миропостижения, но историческое место наблюденных им феноменов занимает его уже много меньше. И все же вряд ли кто станет возражать против утверждения, что перечисленным лицам филологическое мышление свойственно в самой высокой степени.

Наличие у исследователя особого поэтико-историко-литературного мышления проявится в любом жанре и анализе любого уровня — от языка до философской системы писателя. Рано или поздно выясняется, что всякое утверждение такого исследователя имеет отношение или к целому, или к истории, или к художеству вообще. К. Леонтьев не занимался специально такими «частностями» и «мелочами», как «точка зрения». Но нелинейно-целостно-исторический тип мышления позволил ему при этом сделать попутно ряд глубоких наблюдений, чрезвычайно ценных для теории повествования и истории литературы. В. Григорьев напомнил о «вкусе к слову», отличавшем классиков отечественной филологии. Действительно, при всех различиях — тяге к речевой эмпирии у Б. В. Томашевского, напряженно-историческому ощущению языка у В. В. Виноградова, внутреннему динамизму слова у Ю. Н. Тынянова, стремлении к созданию философии логоса у Г. Г. Шпета — это объединяло их всех.

«По мере развития филология,— пишет Ю. М. Лотман,— выявляет свою специфику, в частности, в том, что привлекает методы других наук». Но, по-видимому, эту черту можно увидеть сегодня и в развитии многих других наук — экономики, использующей методы математического моделирования или теорию графов, социологии, снова обратившейся к биологическим понятиям (современ-

ный функционализм, рассматривающий поведение социальных систем как поведение организмов в среде обитания). Специфика современной филологии мне видится в ином — в постепенном освобождении ее от опеки других дисциплин, в осознании ею своих эндогенных задач и собственных же методов их решения, а в будущем — и в создании собственного незаимствованного языка. Правда, высказывание о том, что специфика филологии в привлечении методов других наук может быть понято и таким образом, что использование этих методов помогает филологии данным способом лучше осознать себя. Если это так, то надо добавить только, что этот этап непременно должен смениться другим, на котором наука осознает себя изнутри. Совершенно справедливо Ю. М. Лотман замечает, что «значительная часть идей, которые сыграли авангардную роль в истории мировой филологии XX века, впервые были высказаны на русском языке». И если б мы сделали перечень этих идей и категорий, то можно было бы увидеть, что наиболее плодотворные из них возникли не на аналогической основе, а на почве глубокого проникновения в специфику самой науки о словесных текстах — такие, как мотив, теснота стихового ряда, остранение, функции действующих лиц (в смысле В. Я. Проппа), образ автора, диалог. Что же касается других наук, то как раз *они* все активнее заимствуют эти понятия, что лишний раз показывает самостоятельность мышления создателей этих категорий. Характерно, что некоторые из таких категорий только тогда могли лечь в основу новых разделов филологии, когда освободились от наслоений соседних дисциплин (понятие фонемы у Л. В. Щербы и Н. С. Трубецкого).

Выдающийся французский естествоиспытатель прошлого века Клод Бернар, оказавший сильное влияние на медицину, экспериментальную биологию и теорию науки в России, считал, что «простое» собирание опытно наблюденных фактов не приводит к научному обобщению. У науки путь иной: сначала — гипотеза, а потом в ее свете — поиск и исследование фактов. С этой точки зрения построения, основанные на аналогических принципах, не только дают новую группировку фактов, а и стимулируют отыскание новых. Но невозможно переоценить значение теории, возникшей из «материи» самой данной науки. «Дело науки,— писал замечательный русский филолог К. С. Аксаков,— признать весь предмет своего изучения как он есть, и из него самого извлечь его разум».

Сейчас очень много говорят о стыке наук. Однако надобно заметить, что примеры, которые приводятся (биофизика, физхимия),— это, как правило, примеры научного содружества двух суверенных держав. Но когда одна из них несравненно технически во-

оруженней, имеет мощный разветвленный и гибкий аппарат, а другая не так «современна» и у нее, несмотря на, быть может, тысячелетние традиции, такого аппарата нету, то они неизбежно встанут в отношение сюзерена и вассала, метрополии и доминиона. Такой союз тоже плодотворен — правда, смотря для кого. Ведь метрополия во внешнем и внутреннем развитии своего подопечного поддерживает прежде всего то, что важно и нужно *ей*.

Физик, чл.-кор. АН СССР Е. П. Фейнберг, отмечая в одной из недавних статей, что решение *конкретных* научных проблем часто осуществляется путем синтеза наук, делает одну оговорку: «Правда, *фундаментальные*, мировоззренческие открытия — дело каждой науки самой по себе. Квантовая механика, теория относительности, систематика элементарных частиц, природа ядерных сил — дело самой физики. Открытие генной природы наследственности — триумф самой биологии».

Рискуя оказаться в роли чеховского Треплева, твердившего: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то ничего не нужно»,— хочу все же повторить: нужны новые категории. Категории, исходящие из задач саморазвития самой филологии. В них — залог самостоятельности и обновления древней науки.

3

> Не каждому человеку, Гермоген, дано устанавливать имена, но лишь такому, кого мы назвали бы творцом имени.
>
> *Платон*

Но проблема категорий любой науки неразрешима без вопроса о ее терминологическом аппарате и — шире — ее языке вообще.

Любят говорить, что гуманитарные науки, и в частности филология, сильно страдают от неупорядоченности терминологии. Раздаются призывы о терминах договориться, приходилось слышать даже, что их надо декретировать, и тогда все будет в порядке. При этом ссылаются обычно на технику. Действительно, там есть Комитет научно-технической терминологии. Но, обратившись к соответствующей литературе, увидим, что всякому терминологическому упорядочению предшествует выявление системы понятий. Без этой же предварительной работы, полагают специалисты, терминологический стандарт может оказаться более вредным, чем его отсутствие. Дело, значит, не в декретах — даже в технике.

Несмотря на тысячекратно осужденную расплывчатость филологических терминов, любой литературовед или лингвист вполне однозначно понимает такие термины, как «внутренняя форма сло-

ва», «остранение», «карнавализация». Впрочем, теперь эти слова свободно употребляют и психолог, и семиотик, и кинокритик. Употребляют без всяких согласований и договоренности. Потому что каждый из таких привившихся терминов — это термин-концепция. Недаром всегда известен его автор. Термин жив и долговечен не общественным договором и не законодательным установлением, но поддерживающей силою стоящей за ним теории.

Заметим здесь же, что будущая жизнеспособность термина, как и научного языка его автора в целом, очень мало зависит от понятности, простоты, легкости и проч. Доступность, легкость — задача специальная и прямого отношения к науке не имеющая. Хорошо сказал об этом Тынянов в предисловии к «Архаистам и новаторам», защищая свой «тяжеловатый и иногда даже неясный язык, которым написаны многие статьи». Этот язык можно расценить, писал он, «как авгурский язык, т. е. как намеренное затемнение смысла собственной речи. Так недавно и поступил один критик. Против этого я буду возражать. Дело в том, что язык не только передает понятия, но и является ходом их конструирования. Поэтому, напр., пересказ чужих мыслей обыкновенно яснее, чем рассказ своих». У самого сложного и необычного термина есть шанс стать общепризнанным, если он обозначил нечто действительно новое, а не переназвал известное давно.

Общепризнанность не спасает, однако, термин от «размывания». Т. Кун в своей книге «Структура научных революций», вышедшей у нас уже двумя изданиями, вводит понятие научной парадигмы, т. е. устойчивой системы представлений о том, что́ в какую-либо эпоху считается научным, а что нет (в качестве примеров можно привести алхимию, астрологию, парапсихологию, описание неопознанных летающих объектов, химию, астрономию, эволюционную теорию). Представляется, что вполне можно ввести понятие *стилевой парадигмы,* т. е. взглядов на то, каким языком пристойно сейчас писать литературоведу или критику. Так, ныне явно «несовременно» плыть в русле социологической терминологии. Поэтому многие авторы прислоняются к более авторитетной стилевой парадигме. Например, книга называется «Художественный мир N». В ней много чего есть — и детство писателя, и свой лицейский период, и взаимоотношения с родителями, и круг чтения, и дебют, и борьба с цензурою, но нет «художественного мира», понимаемого как некая целостность, неповторимая модель мира. В другой работе, озаглавленной, например, «Повествовательная система NN», можно опять-таки многое найти, кроме «повествовательной системы», категории, в нашей науке последних десятилетий достаточно определившейся.

Разумеется, распространившиеся стилевые манеры возникают

не только на основе терминологии авторитетных научных систем, но и на основе общих стилевых веяний прошлого или настоящего. Вот пример из недавней газетной статьи о балете — читатели старшего поколения и специалисты легко узнают приметы языка художественной критики 10-х годов: «Ибо понять придется стихию, новизну без предтеч, которую ждало и выпестовало именно наше время... Она скорее предпочитает вежливое знание о внутреннем аде, чем обессиливающий опыт его... Она ладит с собственной стихией, от природы доставшейся, с этим игрищем сил в себе... находясь с собой в телесно осязаемом, акустически-духовном созвучии». Еще один пример стилевой манеры, набирающей силу: «Свой особенный распев, далекий от раздроби и разноголосицы обыденной нашей речи...»

И все же термину, обеспеченному теорией, нестрогое (а иногда и прямо вульгарное) употребление, объясняемое его популярностью, не страшно, ибо есть подлинник, к которому новые поколения ученых и будут обращаться.

4

Каким же он должен быть, язык науки? Думается, никто не возьмет на себя ответственность это рассказать. Можно предложить другой путь: посмотреть, каким он был, каким языком говорила — и чрезвычайно успешно — русская наука в своем недавнем прошлом.

Приведем два отрывка из научной прозы, разделенных более чем тридцатью годами.

Первый отрывок принадлежит перу выдающегося математика, а также писательницы С. В. Ковалевской и относится к 1890-м годам: «Исследует, например, палеонтолог какой-нибудь пласт геологического разреза и находит в нем массу окаменелых следов резко характеризованной фауны и флоры, по которым он может создать в своем воображении всю картину тогдашнего мироздания; поднялся он пластом выше, и вот перед ним совсем иная формация, совсем новые типы, а откуда они взялись, как развились они из прежних,— он сказать не может. Окаменелые экземпляры вполне развитых типов всюду находятся во множестве, ими битком набиты все музеи, но рад-радешенек бывает палеонтолог, если ему где-нибудь случайно удается выкопать череп, несколько зубов, кусочек отдельной кости какого-нибудь переходного типа, по которым он может воссоздать в своей научной фантазии тот путь, каким совершалось развитие»[1].

[1] *Ковалевская С. В.* Воспоминания и письма. М., 1951. С. 140.

Второй отрывок взят из брошюры академика Н. М. Тулайкова о кукурузе: «Если кукурузу сеют на зеленый корм, когда зрелое зерно не так необходимо, то ее можно высевать и на более низких, потных местах, но также нельзя сеять, если грунтовые воды близки к поверхности ⟨...⟩.

Прекрасно кормятся кукурузой свиньи ⟨...⟩. Вообще каждая часть всего растения находит для себя употребление. Нужно наперед отметить, что ⟨...⟩ особенно спешить с посевом кукурузы нет необходимости, хотя и запаздывать тоже не рекомендуется. При посеве кукурузы надо особенно присматриваться к весне»[1].

Для нынешнего уха в данных текстах самое непривычное — это сочетание специальной естественнонаучной терминологии с живым, часто просторечным словом.

Можно было бы привести похожие цитаты из трудов К. Тимирязева, П. Кропоткина (из его выдающихся естественнонаучных трудов), медика Г. Захарьина, профессоров сельскохозяйственной академии Д. Прянишникова и А. Чаянова, кораблестроителя акад. А. Крылова, большого знатока русского языка, в частности флотской речевой традиции во всех ее проявлениях. Сталкивать лексику метафизическую и слова просторечные любил В. Виноградов, а еще более — замечательный ученый, философ и филолог Г. Шпет: «Реализация идеального ⟨...⟩ сложный процесс раскрытия смысла, содержания, перевод в эмпирическое, единственно действительное бытие, а не пустопорожнее гипостазирование, т. е. со стороны предметной — взращивание капусты в облаках, со стороны функций — шлепанье губами»[2].

Для ученых старой школы такое вольное сочетание специальных терминов и «презренного просторечия», восходившее к русской аристократической традиции, допускавшей в строго цензурованную вкусом речь слова не вполне цензурные и вполне нецензурные, было весьма обычным. Но постепенно всякого рода простые выражения из научного обихода повывелись; начиная с середины 30-х годов возобладал тот способ изложения, о котором говорил еще Лев Толстой: «По величине своей он (слон) уступает только одному киту, а понятливостью превосходит обезьяну». Это значит: только один кит больше его, а он умнее обезьяны.

Другая, не менее важная особенность традиционного стиля отечественной филологической науки — метафорическая природа этого стиля. Б. Эйхенбаум писал, что Лермонтов «напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным», что он «разгорячил кровь русской

---

[1] *Тулайков Н. М.* Кукуруза и ее возделывание. М., 1925. С. 15.
[2] *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пг., 1922. Вып. II. С. 38.

поэзии». Эта метафорическая характеристика остается и по сей день кратчайшим и лучшим определением поэтики Лермонтова и его исторического дела.

Художественный текст — объект такой сложности, что некоторые его стороны не поддаются описательно-аналитической характеристике, но лишь образно-обобщенной. Так, очевидно, считали М. Бахтин и В. Виноградов (см., например, знаменитое виноградовское определение стиля «Войны и мира» как «волнистой, бурлящей массы»).

Характерно, что в современных точных и естественных науках метафоры — настоящее депо терминов: «пухнущие логические системы», «математическое ожидание»; «хлопающая мембрана» и «дрейф генов» (в биологии); в физике как термин употребляется слово «шарм»: частица с положительным и частица с отрицательным шармом; есть и такое физическое понятие, как «свобода воли электрона». Хотя такие словосочетания в системе строгих терминов теряют свою образность, однако ж не до конца — тень метафоры напоминает о прошлой (или и о настоящей) необычности обозначенного ею явления, намекает на неисчерпанность понятия, выполняя мыслительно-провоцирующую функцию.

Разумеется, названными чертами традиция русского научного языка не исчерпывается. Громадным его достижением является мощная метафизическая терминология, созданная отечественной общественной мыслью и философией начиная с Белинского и Герцена, а ближе к нашему времени — иждивением таких мыслителей и ученых, как Н. Страхов, К. Леонтьев, А. Потебня, русских религиозных философов рубежа веков и ученых этого и более позднего времени, таких, как Г. Челпанов, В. Вернадский, Б. Энгельгардт, Г. Шпет, А. Лосев, М. Бахтин. Работы С. Аверинцева показали, что возможности спекулятивного языка русской философской традиции далеко еще не исчерпаны.

Но значит ли все это, что некий гипотетический «хороший» научный язык, использующий все богатства метафизической традиции и национального речевого фонда, может претендовать на единственность? Может ли вообще какой-либо язык на это притязать?

5

В последние два-три десятилетия в филологической науке распространились «языки», ориентирующиеся на строгое описание, в своем идеале стремящееся к формализации.

Если иметь в виду строгое описание как цель, то естественный язык с этой точки зрения имеет много недостатков — многознач-

ность, «мягкость» логико-синтаксических структур, рождение неопределимых, неясных смыслов. Искусственно созданный для научных целей язык этих недостатков лишен. Высказывание на этом языке можно записать в виде цепочки символов, что и делается в физике, математике, символической логике.

И все же традиционный научный язык, гибко пользующийся приобретенными за всю историю развития литературного языка в целом средствами («мудростью языка»), очевидно, более годен для анализа художественных систем, особенно самых «верхних», сложных их уровней.

Однако на этом основании было бы странно отрицать возможность использования языков другого типа.

Между тем, как можно убедиться, просмотрев материалы дискуссий последних лет, всякий новый научный язык вызывает чрезвычайное неудовольствие. Причем речь идет не о каком-либо формализованном языке, а о его далеком подобии — «сухом», «протокольном» (по образцу естественных наук) языке всего лишь с достаточно «жестким» словарем и системой новых терминов — например, о языке работ структурального направления.

Обвинение это — то самое, которое всегда преследует все новые направления в науке: кастовость, замкнутость, эзотеричность языка. Но оно несправедливо, новая методология (область) с необходимостью требует собственной терминологии, которая интенсивно и развивается.

Вина новой школы обычно в другом — в том же, в чем старой: она, как правило, не признает других школ и других научных языков относительно общего объекта. В 20-е годы, период особенно бурных споров в психологии, почти каждое из новых развивающихся направлений — гештальт-психология, бихевиоризм, фрейдизм — очень решительно отрицало методы всех других направлений. Из той же эпохи примером огорчительного отрицания может служить отношение представителей формальной школы к Г. Шпету.

Физика не смутит то обстоятельство, что некая конкретная проблема может быть сформулирована и на языке теории чисел, и в терминах гомологической алгебры, математика не пугает наличие многих (и множащихся) математических «диалектов». Взаимное уважительное внимание культур — азбука современного мирового общежития. Никто не станет смеяться обычаям жителей берега Маклая или языку малого народа. Но случаи высокомерия и даже насмешек над другим, *не моим* научным языком в среде гуманитариев не так уж редки. И уж, во всяком случае, обыденны бесстыдные признания непонимания новейшей терминологии даже в собственной отрасли.

Филология, как и прочие науки, все более ветвится. Каждое

направление взращивает свои термины, и число их увеличивается стремительно. Так, только в течение последних пяти лет на немецком языке вышли два трехтомных лингвистических словаря (один под редакцией Г. Альтхауса, Г. Хенне и Х. Виганда в Мюнхене, второй, составленный Т. Левандовским,— в Гейдельберге), не покрывающих друг друга.

Получается, что нынешний ученый-гуманитарий должен быть терминологическим полиглотом — хотя бы в пределах того языка, на котором пишет сам, и независимо от эмоционального отношения к той или иной «чужой» для него системе терминологии.

Пока что речь шла о восприятии чужих текстов. Но, очевидно, терминологический полиглотизм должен возникнуть и на другом конце коммуникативной цепи — когда читатель сам становится автором. И он действительно существует. Простейший случай — популяризация, когда ученый переходит на другой язык. Но разные языки возможны (может, даже необходимы) и в пределах одного сочинения — если описываются разные стороны художественного мира писателя, например его стиль или система его философии.

Опасность предаться одному языку жива не только в сфере метаязыка, но и в сфере самого художественного выражения. Никто не станет отрицать плодотворность полного погружения исследователя (бывает, и на всю жизнь) в мир художественного мышления одного писателя. Но такое целиком погруженное в один языковой микрокосм сознание делается непроницаемым или малопроницаемым для других художественных языков. Оно готово к тому, чтобы абсолютизировать один-единственный.

Говоря о желаемом «разноязычии», хочется, конечно, думать, что это будет действительный полиглотизм, а не терминологическая диффузия или лексическая контрабанда.

Разнообразие языков одной науки — в сущности, ее центральный вопрос, ибо это вопрос о путях знания, где никто не может наперед угадать, какая дорога приведет к грандиозному дворцу, а какая — к разбитому корыту. Множественность языков — это бесконечность разнообразия человеческой мысли.

1979

ВПЕРВЫЕ СТАТЬИ НАПЕЧАТАНЫ:

К поэтике пушкинской прозы. // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1981. С. 54—68.

Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность (К 175-летию со дня рождения). М., 1985. С. 259—280.

Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. С. 96—105.

О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование — предметный мир — сюжет) // И. С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 240—266.

Единство видения: письма Чехова и его проза. // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 220—244.

Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1973. С. 79—88.

А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 599—602.

Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. (1914—1933). М., 1990. С. 3—32.

Ранние работы В. В. Виноградова о поэтике русской литературы.// Виноградов В. В. Избр. труды. М., 1976. С. 465—481; В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века. // Виноградов В. В. Избр. труды. М., 1980. С. 285—315; Язык русской литературы в освещении В. В. Виноградова // Виноградов В. В. Избр. труды. М., 1990. С. 331—352.

Бытописатель и собиратель живого слова. // Иванов Е. Меткое московское слово. М., 1982. С. 6—41.

Кому устанавливать имена. // Лит. газета. 1979. 6 июня; Нужны новые категории // Лит. обозрение. 1979. № 7. С. 38—40.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Александр Павлович Чудаков

СЛОВО — ВЕЩЬ — МИР

От Пушкина до Толстого

Редактор *Е. И. Изгородина*
Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*
Технические редакторы *И. Ю. Владимирова* и *Н. В. Яшукова*
Корректор *И. Е. Данилина*

ИБ № 8239

Сдано в набор 16.10.91. Подписано к печати 18.11.92. Формат $84\times108^1/_{32}$.
Бумага офс. № 2. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 19,91. Тираж 2500 экз. Заказ № 790.
Издательство «Современный писатель», 121069. Москва, ул. Поварская, 11.
Тульская типография, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109.